

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE DEL PATRIMONIO LETTERARIO, ARTISTICO E AMBIENTALE
XXX CICLO

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**IL DUALISMO DEL FEMMINILE NEL
«NERONE» DI BOITO
Testo e interpretazione**

L-ART/07

Paola CAMPONOVO

TUTOR

Chiar.mo Prof. Emilio SALA

COORDINATORE DEL DOTTORATO

Chiar.mo Prof. Alberto CADIOLI

Anno Accademico 2016/2017

*Ad Alfredo,
per la pazienza e il tempo rubatigli*

INTRODUZIONE

L'approccio filologico, analitico e interpretativo all'ultima fatica di Arrigo Boito (1842-1918), il *Nerone* (Teatro alla Scala, 1924) non è impresa semplice, per una serie di circostanze. La prima è di natura cronologica, poiché il lavoro occupò quasi tre quarti dell'esistenza del suo autore, accompagnandolo dalla giovinezza alla morte. Eppure cinquantasei dei settantasei anni della sua vita non gli bastarono per creare un'opera d'arte «Ideale», quella verso cui aveva in gioventù dichiarato di ambire nella sua poesia *Dualismo*, apparsa per la prima volta sul «Figaro» nel 1864, proprio in quegli stessi anni in cui egli iniziava a immaginare la nuova opera; come la creazione ideale descritta nella poesia, anche il *Nerone* forse solo «in cielo avrebbe potuto avere norma»¹, vista la fatica creativa e lo stato finale in cui l'opera dal lungo parto fu lasciata: apparentemente monca, ridimensionata rispetto all'ambizioso progetto iniziale, in parte fallito dopo così tanti anni di lavoro.

La seconda e la terza circostanza sono di natura documentaria. Si dispone di un numero esiguo di studi dedicati al *Nerone*. Le uniche due monografie disponibili, di Romualdo Giani e Vittorio Gui, una del 1901 (uscita dunque quando del *Nerone* si conosceva solo la tragedia silenziosa) e l'altra nel 1924 (contemporanea all'epifania dell'opera), sono obsolete. Si aggiunge ad esse la tesi di laurea di più di vent'anni fa di Giovanni Gavazzeni, cui la mole dei documenti spoliati impose di limitare l'analisi al solo V atto². Fortunatamente, per il convegno che si tenne a Venezia in occasione del centocinquantenario della nascita del Maestro, i cui atti furono raccolti due anni più tardi in un prezioso volume a cura di Giovanni Morelli, su una ventina di contributi ben quattro furono interamente dedicati alla sua ultima opera, colmando in parte un relativo silenzio di molti decenni³. Recentemente il *Nerone* ha ricominciato a far parlare di sé gli studiosi: Gerardo Guccini, che già lo aveva sfiorato nel saggio che corredeva la ripubblicazione anastatica della disposizione scenica del *Mefistofele*⁴, è tornato a riflettere intorno al processo creativo che portò alla nascita dell'opera⁵.

1 Nardi 1942^b, pp. 6-8: 7.

2 Gavazzeni 1994-1995.

3 Morelli 1994^a: Cresci Marrone 1994, Alberti 1994, Agosti 1994, Morelli 1994^b.

4 Guccini, 1998. A proposito del *Nerone* si vedano in partic. i capp. 7 e 8, pp. 248-261.

5 Nell'ambito del convegno dedicato a *Orientamenti influenze contaminazioni nel teatro drammatico e*

È dunque strettamente necessario avvalersi delle fonti dirette. Ma non è impresa semplice per motivi di ordine sia quantitativo che qualitativo: sono migliaia – dice Pietro Nardi⁶ – le carticelle lasciate da Boito; e gli appunti inseriti nelle cartelle di cuoio non sono più «ordinati per atto o per materia»⁷ come forse li consultò lui negli anni Trenta, ma sono disordinati e sparsi, divisi fra due istituzioni, la Biblioteca del Conservatorio parmense e la Fondazione Cini di Venezia⁸. Al disordine si aggiunge spesso la loro poca decifrabilità, a causa dell'abitudine all'accumulo – di parole su parole e frasi su frasi – del Maestro che spesso riempiva i fogli scrivendo in tutte le direzioni e sovrapponendo nuovi appunti ai vecchi, ma anche della bipolarità del suo tratto, essendo capace di una grafia particolarmente tondeggiante e ordinata nella bella copia, come di scarabocchi poco comprensibili, se non del tutto indecifrabili, negli abbozzi⁹.

Mi è sembrato dunque preferibile, per affrontare in maniera più proficua le fonti, selezionare un *focus* su cui concentrarmi e sulla base di questo esaminare poi la vastità dei documenti, selezionandone alcuni e scartandone inevitabilmente altri – che è poi il modo in cui procedette anche Gavazzeni, che appunto si concentrò sui materiali dell'atto perduto. Giani e Gui non si posero questo problema, lavorando l'uno direttamente sul testo della tragedia pubblicata da Treves, l'altro anche sul libretto e la partitura della versione definitiva dell'opera, ma ignorando entrambi completamente il giacimento boitiano di cui parla Nardi.

L'antichista Ettore Romagnoli, che su «La Lettura» presentava al pubblico la nuova opera, a pochi mesi dalla *première* scaligera, accompagnando un saggio in cui Giovacchino Forzano ne spiegava la preparazione scenica, offriva due uniche chiavi di

musicale italiano dell'Ottocento, a cura di M. De Santis, S. Ferrone, S. Mazzoni, tenutosi nel giugno 2016 presso l'Università di Firenze, lo studioso presentò un intervento dal titolo *Sul «Nerone» di Boito*. Il saggio relativo è stato recentemente pubblicato *online* al seguente indirizzo: <<http://www.fupress.net/index.php/dramaturgia/article/view/22030/20181>>. Colgo l'occasione in questa sede per ringraziare Gerardo Guccini per avermi gentilmente concesso in anteprima la lettura del suo contributo non ancora pubblicato, fonte di preziosi stimoli per l'approccio all'opera boitiana.

6 Nardi 1942^a, p. xxx. E non erra, contrariamente a quanto sosteneva Morelli 1994^b, p. 525, nt. 20, che lo accusava di esagerare: nella sola Biblioteca del Conservatorio di Parma sono più di 1500 i foglietti inventariati.

7 *Ibid.*

8 Per la descrizione della biblioteca e dello studio del Maestro v. d'Angelo-Riva 2004, in partic. pp. 63-71. I documenti veneziani sono a loro volta divisi fra due differenti Istituti interni alla Fondazione Cini, quello per la Musica e quello per il Teatro.

9 Giovanni Morelli utilizzò l'aggettivo «pollockiano» per descrivere una carta riprodotta in Morelli 1994^b, tav. IV, sul cui *recto* «sono compresse in una mostruosa congerie grafica, in un trionfo di horror vacui, in un miracolo di realizzazione visibile della costipazione del pensiero, una quantità di illeggibili testimonianze del lavoro neroniano» (*ivi*, p. 555, nt. 128).

lettura per affrontare il *Nerone*: una dell'ambientazione, l'altra dei personaggi. Entrambe però non sembravano ammettere interpretazioni ulteriori. La prima imponeva di indagare quell'«ambiente orientalizzante» che Boito aveva saputo rendere così bene più di ogni altro autore, anche eccelso, che si era misurato con lo stesso soggetto – «di fronte alla eleganza un po' accademica di Racine, alla tragica fredda sobrietà dell'Alfieri»¹⁰ –, poiché «egli vide che il primo postulato per una nuova presentazione artistica di Nerone era una ricostruzione più vera e profonda dell'ambiente»¹¹; inutile era invece cercare la «romanità», poiché «la romanità è sparita»¹². Per quanto invece riguardava i personaggi, sembrava superfluo andarli ad analizzare: «Simon Mago, Fanuel, Rubria, Asteria, sono concepiti come simboli» della Roma orientalizzante; e «simboli rimangono, senza spostare questa loro essenza trascendente con una concreta materia drammatica», poiché uno solo doveva essere il protagonista assoluto del dramma, definito come carattere, con una sua psicologia, e non solo come simbolo. «La figura di Nerone doveva campeggiare sulle altre», perciò tutti gli altri personaggi «dovevano rimanere al secondo piano, elementi dell'atmosfera d'ambiente», che essi contribuivano a rendere così caratteristico e unico. Romagnoli sfidava qualsiasi spettatore a trovare, fuori da Nerone, la loro «specifica sostanza umana e passionale».

Ma solo poche pagine più in là Giovacchino Forzano, esperto drammaturgo e letterato dall'ingegno multiforme alla maniera (quasi) boitiana, protoregista di teatro prima e di cinema poi, avendo lavorato direttamente sulle fonti del Maestro, smentì la superficiale affermazione di Romagnoli, dimostrando di aver compreso pienamente la portata drammaturgica dei caratteri del *Nerone* e il lavoro di cesello compiuto intorno ognuno di essi. Ne descrisse le genesi:

Una volta ideato un suo personaggio, l'autore per renderlo vivo, si dà a studiarne tutti gli atteggiamenti, i movimenti interiori; ed è una sottile tormentosa ricerca psicologica che, some appare dagli appunti, con l'andar del tempo diviene sempre più completa. Mano a mano che il personaggio nasce, a fianco degli appunti che fissano le sue caratteristiche, vi sono i primi tentativi delle parole che il personaggio dirà... Ma sono battute incerte, il personaggio ancora balbetta.

E quando questa ricerca, di fase in fase si va completando, anche attraverso cambiamenti di

¹⁰ Romagnoli 1924, p. 166.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 167. Le citazioni seguenti del capoverso sono tratte *ibid.*

nome, quando l'autore ritiene di conoscerlo finalmente il suo personaggio, di averlo completamente creato, allora soltanto comincia a farlo parlare e agire¹³.

Quella dei personaggi è dunque una chiave di lettura pertinente e feconda per cercare di capire il *Nerone* boitiano, come si può desumere sfogliando anche le carte del Maestro. I personaggi del dramma sono assai interessanti sotto vari punti di vista, a partire dalla loro genesi al ruolo nella narrazione, dalla loro dimensione storica al loro significato emblematico; condensano così tanti stimoli che risulta arduo considerarli tutti all'interno del loro 'sistema', dato il numero di fonti e la complessità dell'argomento. Così ho optato per un'ulteriore focalizzazione, restringendo ancora il mio campo d'indagine, e limitandomi all'analisi dell'elemento femminile dell'opera, coinvolgendo perciò i due soli caratteri di Asteria e Rubria. Conferma l'eligibilità della scelta l'abbondanza di fonti a riguardo.

Non è certo la prima volta che la vicenda del più discusso fra gli imperatori romani viene affrontata dal punto di vista della sua componente femminile. Nel gennaio del 1890, mentre Boito lavorava alacremente al libretto del *Falstaff* (1893)¹⁴, avendo molto probabilmente abbandonato per l'ennesima volta, a causa dell'ultima fatica verdiana, l'opera in cantiere da quasi una trentina d'anni, il settimanale «L'Illustrazione Italiana» della casa F.lli Treves – la stessa che undici anni dopo avrebbe edito il testo della sua tragedia in cinque atti *Nerone* – sulla prima pagina del primo numero del nuovo anno pubblicò la notizia dell'immissione in commercio di due novità editoriali. La principale è il volume delle «nuove poesie di Gabriele D'Annunzio», *L'Isottèo e la Chimera*. «L'altra novità è un romanzo storico»:

Le donne di Nerone, del marchese Luigi Capranica. Il popolare romanziere romano [...] ha lasciato questo romanzo che tratta romanticamente un punto drammatico della storia di Roma imperiale. Questi argomenti sono molto di moda in Germania, dove i romanzi di Giorgio Ebers, che hanno per scena l'antica Roma o la Grecia o l'Egitto, godono una voga immensa¹⁵.

13 Forzano 1924, p. 173.

14 Le prime notizie intorno alla nuova opera verdiana risalgono al 6 luglio 1889, giorno in cui Verdi inviò a Boito un commento entusiasta sullo «schizzo» di un libretto steso dal Poeta ispirato a «le Allegre Comari, le due parti dell'Enrico IV, e l'Enrico V». Tra l'agosto e il novembre dello stesso anno, Boito preparò il libretto dei primi due atti, mentre concluse il terzo entro il marzo del 1890 (Budden 1984 pp. 441 ss.). Continuò tuttavia a lavorare al fianco di Verdi per tutto l'anno, con una pausa estiva, e anche il successivo, finché nella primavera del 1892 la partitura non fu consegnata all'editore.

15 *Nuovi libri*, in «L'Illustrazione Italiana», XVII/1 (5 gennaio 1890), p. 13.

Sarà l'ultimo libro pubblicato da Capranica, che morirà l'anno successivo. Questi, oggi dimenticato, all'epoca fu prolifico autore di romanzi di ispirazione storico-patriottica debitori al modello manzoniano; avvicinato in seguito a Dumas padre, si dedicò piuttosto ad una narrazione sì storica, ma in cui l'avventura ha la meglio su tutto il resto.

Treves si premurava di mettere in guardia gli eventuali acquirenti del nuovo libro, nel caso in cui il titolo non fosse bastato a dissuaderli, poiché non si presentava come molto indicato per le amene letture del gentile pubblico femminile: «Certo non è un romanzo per le giovanette; non occorrerebbe avvertirlo, giacché il titolo lo dice, e il soggetto scelto è dei più arditi e scabrosi: l'autore però lo tratta con sufficiente delicatezza»¹⁶.

Nell'introduzione del volume Capranica si cura di confermare la veridicità storica degli eventi narrati – onde non lo si possa tracciare di morbosità – e che tutte le 'donne di Nerone' siano davvero esistite e somigliassero nella realtà a quelle che si incontrano nell'opera:

A Svetonio m'attenni nel mio romanzo, e non esagerai parlando delle misere donne, che per loro sventura colpirono i sensi di quel tiranno efferato, insaziabile, dissoluto, pazzo, ricercatore di mostruose novità, che si compiaceva nel sovvertimento d'ogni ordine di natura, ch'era avido di fama e invidioso della fama altrui, e che in mezzo alle maggiori atrocità si conservava sempre istrione coronato, melenso giullare¹⁷.

Aggiunge poi che «ad onta di tutto ciò non si può negare che le sue azioni, buone o malvagie, non esercitassero un fascino sull'immaginazione popolare»¹⁸. Egli ammette cioè che Nerone potesse essere meno mostruoso di come era stato dipinto dalla storiografia, che potesse aver compiuto persino «azioni buone»; infatti «molti lo rimpiangevano e per lungo tempo si trovò ogni anno a primavera il suo sepolcro cosparso di fiori»¹⁹.

Protagonisti del libro sono quindi Nerone e soprattutto ognuna delle donne da lui amate. Né del pazzo e capriccioso tiranno delle opere degli autori antichi né del

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Capranica 1890, pp. VII-VIII.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

feroce persecutore di innocenti di quelle degli autori cristiani c'è traccia nel romanzo, imperniato tutto intorno alla figura di imperatore vittima del senso, innamorato ed erotomane: «Nerone, non ostante le sue crudeltà, fu amato con passione dalle donne. Le donne non lo accompagnarono solo beate nei tripudi delle orge; lo accompagnarono piangenti anche nella morte, e cosparsero di fiori il suo sepolcro»²⁰.

Da tempo era in corso un'apologia di Nerone, che in realtà affondava le sue radici già secoli addietro, almeno a quando nel 1540 Girolamo Cardano, «bizzarro e dotto medico milanese», scrisse un *Encomio di Nerone* che viene ricordato anche da Ettore Romagnoli²¹. Nel corso dell'Ottocento il folle imperatore conquistò artisti, letterati e musicisti, che gli dedicarono le proprie opere, non sempre avendo cura di dipingerlo come uno sciagurato²². Domenico Gnoli sbottò, stanco dell'odierna «persecuzione» involontariamente messa in atto dal nuovo «beniamino dell'arte»²³. Ad infastidirlo non era tanto per il soggetto in sé, quanto il modo in cui era sviluppato: «egli [Nerone] aveva spogliato quell'aspetto orribile e deforme che spaventava i sogni della propria infanzia: non lo si vedeva più dipinto sul seggiolone di giudice condannare torvo e feroce i credenti sereni e guardanti il cielo, da cui scendevano gli angeletti colle palme»²⁴; «n'era sorto un altro elegante nelle sue voluttà, amabile ne' suoi capricci, quasi attraente nella sua ferocia»²⁵. Se dunque il vecchio imperatore manifestava tutta la sua crudeltà nella persecuzione degli oppositori e soprattutto dei cristiani, Gnoli constatava che il nuovo Nerone era invece un essere sensuale. Questa sua qualità, per emergere, ha inevitabilmente bisogno del confronto con l'elemento femminile:

Ora è principale la sensualità, l'amore smodato del piacere; onde Atte, Egloge o altre donne vi rappresentano una parte assai importante, e le vittime di lui o non compaiono, o solo per dare al lavoro un aspetto di verità storica, o anche talora per rendere il senso della voluttà più vivo, più acuto, pel contrasto della crudeltà e del dolore²⁶.

²⁰ Luigi Capranica, in «L'Illustrazione Italiana», XVIII/3, p. 42.

²¹ Romagnoli 1924, p. 161.

²² Un *Nerone* in quattro atti di Riccardo Rasori, su libretto di A. Catelli, fu rappresentato nel 1888 al Teatro Carignano di Torino, mentre due balletti, un *Attea* e un *Nerone ballerino*, furono inscenati alla Scala rispettivamente nel 1863 e nel 1877. Cfr. Callegari 1890-1891, p. 335.

²³ Gnoli 1883, p. 259.

²⁴ *Ivi*, p. 246.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 263.

Il soggetto di Nerone in relazione alla tematica femminile era allora particolarmente in voga, nella letteratura come nell'arte figurativa. Nel repertorio di titoli neroniani della seconda metà dell'Ottocento approntato dal Real Istituto Veneto di Scienza, Lettere e Arti nello stesso anno in cui uscì il libro di Capranica una decina di titoli di letteratura già rapportano Nerone all'elemento femminile²⁷. Mentre fra le opere d'arte di iconografia neroniana prodotte nelle Accademie italiane tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo che Giacomo Agosti prende in considerazione tutte tranne una presentano una componente femminile molto forte: nessuna ritrae l'imperatore nelle sue consuete vesti di sanguinario anticristo, e l'unica allusione alla sua crudeltà si trova eventualmente nei dipinti che raffigurano la morte di Agrippina. Addirittura la più celebre di queste, una scultura di Emilio Gallori, ritrae lo stesso imperatore in abiti femminili, appunto il *Nerone vestito da donna*, del 1873; a testimoniare la fama della statua oggi perduta rimane la recensione che ne fece dopo l'Esposizione Universale di Vienna proprio il fratello di Arrigo Boito, Camillo, che decretò: «Questo Nerone è una donnaccia [...] Al collo ha una collana, alle orecchie i pendenti, sul capo un diadema, le dita piene di anelli, nella mano destra uno specchio [...] È una di quelle grasse femmine da bordello, che abitano nelle umide stanze delle stradette luride, vicino ai porti delle città di mare»²⁸.

Anche il Nerone boitiano, oltre a vivere per le donne e la poesia, ha un gusto vagamente effeminato: come quello travestito di Gallori è ricoperto di gioielli, dal valore apotropaico o anche semplicemente estetico. La messinscena per l'opera lo descrive adorno di «molti amuleti al collo. Anelli alle dita, a tutte le dita tranne che al medio»²⁹. Inoltre nell'anno successivo al matricidio si sarebbe fatto radere la barba:

Pure il radersi tutta la barba o in parte era segno di effeminatezza. Trovo in una lettera di Seneca a Lucilio (lettera 114) la seguente indizione: «Vedi coloro che si radono solamente le labbra e il resto lasciano crescere (è precisamente il caso del busto del Vaticano) e si vestono di vizioso colore e di splendida toga. Non curano d'essere osservati»³⁰.

27 Callegari, 1890-1891, pp. 334-340.

28 Boito 1877, p. 333.

29 Milano, Archivio Ricordi, ICON.13614, p. 16; trascritto in Forzano 1924, p. 171.

30 *Ibid.*; *ibid.*

Né la corte imperiale era immune da questo *trend*, introdotto già da Caligola³¹, dato che anche Tigellino, come Boito desume da Svetonio, «comparve in pubblico vestito d'un mantello screziato e coperto di gemme, con una tunica a maniche e braccialetti, a volte con una veste di seta a strascico in pantofole o coturni o scarpe da donna (tocco muliebre)»³². Lo stesso Boito dunque non era insensibile alla nuova temperie che così strettamente metteva in relazione Nerone all'universo femminile.

Esso è nell'opera assai importante, al di là di quanto emerge dall'indizio del ritratto di un Nerone vanitoso, dai gusti vagamente effeminati. Già dalla primissima sortita dell'imperatore si manifesta in un gioco chiaroscurale di presenza-assenza, che permette subito di intuirne la portata nella drammaturgia, legandosi indissolubilmente al protagonista. Infatti, dopo aver descritto la ricca *parure* di gioielli che egli indossa, Boito specifica che «entrando in scena stringerà fra le braccia un'urna cineraria», come raccontava Plinio³³: è il contenitore delle ceneri della madre da lui assassinata, che da qualche tempo gli è sempre accanto in forma di spettro e rimorso, e ora anche fisicamente.

Con questo abbraccio metaforico si apre dunque l'opera. L'impeto di angoscia che spinge Nerone a stringersi ad Agrippina sembra un atteggiamento quasi infantile, come per cercare una sorta di consolazione o anche per esprimere un pressante senso di colpa. Ma se accanto a lui troviamo immediatamente la presenza inconsistente madre, nei suoi sogni, dietro di lui, ad inseguirlo c'è un'altra figura femminile, una delle più inquietanti prodotte dall'immaginario occidentale fin dall'antichità: è un'Erinni, anch'essa figlia del suo rimorso, che egli dice di incontrare sul proprio cammino da giorni e giustamente crede che voglia punirlo per il matricidio.

La nuova figura di donna è pure assente fisicamente nell'immediato inizio; compare solo dopo un po', nel momento in cui l'imperatore si separa dall'urna cineraria per seppellirla. Il suo stesso ruolo nel rapporto con quest'ultimo, è principalmente di ombra, come confesserà a breve: dove c'è lui si trova lei, come riflesso della luce da quello emanata. Ed eccola sbucare «di sotterra» all'improvviso, come dall'inferno. A seguire i passi dell'imperatore la spinge il desiderio di stargli sempre vicino, ma il suo

31 Svetonio, *Cal.*, 52: l'imperatore, secondo quanto narra lo storiografo, amava indossare calzature stravaganti, dalla *caliga* alla scarpetta da donna (*soccus muliebris*).

32 Parma, Biblioteca del Conservatorio «A. Boito», Boito, IX.C.30.

33 Plinio il Vecchio *Hist. Nat.*, L.23-6. *Cfr.* Milano, Archivio Storico Ricordi, ICON.13614, p. 16; trascritto in Forzano 1924, p. 171.

sembiante spaventoso le impedisce di essere da lui amata. È Asteria, malata di nervi, ma risoluta e coraggiosa suicida dinanzi alla codardia ‘femminea’ dell’imperatore: è soprattutto grazie a lei che l’approccio ‘al femminile’ al *Nerone* boitiano si rivela particolarmente interessante.

C’è infine un’ultima presenza femminile. Anch’essa ossessiona il protagonista eponimo in termini di rimorso. È la vestale Rubria, da lui stuprata nel suo tempio, presente anch’essa fin dal I atto, ma ugualmente assente, poiché vi appare senza nome né identità precisa; nel II atto viene esplicitamente ma inaspettatamente nominata dall’imperatore nel segreto di una ‘confessione’ pagana alla dea Ecate, ma la sua identità viene rivelata agli attanti solo nel IV atto, dallo stesso Nerone che scioglie infine il mistero che si protraeva dall’inizio.

L’opera di Boito è da considerarsi un prodotto tardo ottocentesco: nonostante sia stato rappresentato solo negli anni Venti del Novecento, la sua lunga genesi, iniziata dal 1862 come attesta la corrispondenza del Maestro³⁴, e la pubblicazione della tragedia in versi proprio agli albori del nuovo secolo, permettono di considerarla un’opera pienamente ottocentesca; tanto più che per Boito, ormai anziano quando mise definitivamente i suoi versi in musica, il più recente aggiornamento poteva essere considerato probabilmente ancora il wagnerismo³⁵. A prescindere dunque dalla cronologia ‘ufficiale’, che in parte è anche fuorviante, l’opera può essere considerata come epilogo di quella «grande tradizione» che William Ashbrook e Harold Powers decretavano definitivamente conclusa alla morte di Puccini, avvenuta nello stesso anno in cui il *Nerone* prese vita sulla scena, e con il testamento della sua *Turandot*³⁶.

Il melodramma dell’Ottocento potrebbe essere definito, sulla scia di Catherine Clément, come «spettacolo concepito per adorare, e uccidere, il personaggio femminile»³⁷; donde il titolo del suo storico saggio *L’opéra ou la défaite des femmes*, che ha inaugurato un vitale filone di studi musicologici – operistici in particolare – femministi, dedicato al ruolo della donna nella drammaturgia delle opere, nel loro

34 *Infra*, p. 18.

35 Boito mal tollerava le avanguardie. Si pensi p.es. al duro commento contro Richard Strauss e la sua *Salome*, da lui udita alla Scala nel dicembre 1906: «J’ai été, ces jours derniers, témoin d’un outrage sans nom fait à une Immortelle non moins auguste que la Foi [...] Le charivari intitulé *Salomé* n’est qu’un bruit de casseroles qui dure une heure et cinquante minutes». Nardi 1942^a, p. 676.

36 Ashbrook-Powers 1991.

37 Clément 1979.

processo produttivo, dal foglio alle tavole del palcoscenico, nella critica e nella storiografia musicale. A maggior ragione in quanto epilogo di una «grande tradizione», anche il *Nerone* può essere affrontato in questa chiave, rivelandosi terreno di analisi particolarmente interessante.

Non è una mera simpatia di genere a spingermi in tale direzione: anche fatti contingenti, come l'analisi degli stessi materiali boitiani, confermano che è una strada che si può e forse si deve seguire. Moltissimi, un'alta percentuale, degli appunti del Maestro sono dedicati alle sue donne, in particolare ad Asteria, che fu forse il carattere che assorbì la maggiore energia creativa. C'è un ulteriore aspetto strutturale che rende un approccio femminista al *Nerone* particolarmente idoneo: il libretto definitivo messo in musica, drasticamente epurato di un atto rispetto alla tragedia pubblicata all'inizio del Novecento, permette lo scioglimento del dramma solo dal punto di vista dei personaggi femminili – con la beatificazione della martire Rubria e un'ipotetica 'conversione' di Asteria, che va a sostituire il suo suicidio finale del V atto, abbracciata a Nerone. Simon Mago, vero e malvagio antagonista nel dramma, *alter ego* di Mefistofele, muore punito e gabbato, come è giusto che sia; Fanuèl sparisce senza lasciare nessuna traccia della sua – pur importante – presenza fino al momento della morte di Rubria; e Nerone, che si sarebbe ritrovato nel V atto abbandonato da tutti davanti all'apocalisse finale, con il taglio di quest'ultima parte sparisce anch'esso nel nulla, in mezzo all'incendio di Roma, appiccato non dai cristiani né dai suoi uomini, ma da una donna, proprio da Asteria, convinta di compiere un gesto eroico, cioè distrarre l'attenzione dell'imperatore dai *ludi* e riuscire a salvare la vita dei cristiani.

È in termini soprattutto di conflitto che l'elemento femminile emerge in tutta la sua profondità: due opposte idee di femminilità si confrontano nell'opera, agli antipodi l'una rispetto all'altra. Quella di Rubria, di ascendenza romantica, perfettamente in linea con la dominante ottocentesca della povera fanciulla indifesa e destinata naturalmente a soccombere, non potendo opporre resistenza; dall'altra parte invece Asteria, una donna auto-determinata, che pure sceglie in maniera attiva quella che è in fondo l'unica alternativa per lei, la morte, e senza esitare si uccide, beata della propria fine a lungo desiderata. La situazione di confronto fra una femminilità fragile e una più eroica, pur nei limiti costituiti dall'appartenenza ad un sesso gentile, dove quest'ultima è destinata ad acquistare maggior rilievo dal confronto, chiamano inevitabilmente alla mente l'opera –

e la rispettiva protagonista – prediletta dai *gender studies* di impronta femminista degli scorsi decenni, ossia *Carmen*. Come infatti spiega Mary Ann Smart «*Carmen* has been a favorite object of feminist study, not only because of the overt sexual politics – and sexual violence – of its plot, but because its heroine can be understood to bring death upon herself, willfully and knowingly, by her persistent pleasure in singing, dancing, and loving where and as she pleases»³⁸. La somiglianza fra Asteria e Carmen, che consapevolmente non solo accettano la morte, ma la perseguono pure, è sorprendente. Entrambe sono inoltre inserite in un contesto drammatico di grande violenza, in cui i sensi giocano un ruolo di primo piano.

I *gender studies* hanno interpretato l'opera lirica come luogo della rappresentazione del contrasto dei sessi, che vi giocano un ruolo simile alle istanze apollinea e dionisiaca nietzschiane nella struttura della tragedia antica: troviamo una componente maschile contro una femminile, rispettivamente «system versus rhapsody»³⁹. Tenzialmente infatti questo tipo di approccio al dramma musicale prevede la definizione dell'argomento in termini di giustapposizione degli opposti, un elemento maschile ordinato e più razionale contro uno femminile disordinato e dunque irrazionale: «the space between Carmen's laugh and Brünhilde's encompasses a wide array of approaches to musicale discourse and social meaning, but all share a tendency to pose their question in terms of a basic opposition between male and female [...]. The male/female opposition can of course simply be reconfigures as one between straight and queer»⁴⁰. La considerazione di queste opposte istanze è particolarmente accattivante nel caso del *Nerone* in cui sono lampanti la de-mascolinizzazione e de-eroizzazione del protagonista, in linea con la nuova visione decadente di un imperatore effeminato. Non solo Nerone ama indossare abiti e vezzi tipicamente femminili, essendo già solo per questo assolutamente «queer», ma è persino folle, caratteristica pure attribuitagli da una lunga tradizione, associata nell'immaginario occidentale solitamente alla donna⁴¹. A ciò si aggiunge la pavidità – anch'essa compagna alla debolezza

³⁸ Smart 2000, p. 6.

³⁹ *Ivi*, p. 4: «For those seeking to uncover the attitudes to gender and sexuality encoded in opera, such groundings begins with an originary opposition that can itself be parsed in term of systems versus rhapsody, or even as masculine versus feminine: that between words and music».

⁴⁰ *Ivi*, p. 7.

⁴¹ Fra le eccezioni rilevanti nel teatro musicale occorre menzionare, nel Novecento, i protagonisti eponimi del *Wozzeck* e del *Peter Grimes*, ma la tradizione risale fino al secolo precedente, con l'Assur rossiniano e il Nabucco verdiano.

femminile – che all’inizio dell’opera lo fa fuggire terrorizzato di fronte a una ‘semplice’ donna che somiglia all’Erinni, mentre alla fine gli impedisce di ferirla e poi suicidarsi, nonostante per lui sia giunto ormai l’apocalisse. Anche il Nerone idolo delle donne del romanzo di Capranica è un codardo che, incapace di uccidersi per evitare di cadere in mano ai nemici, «pare vergognarsi lui stesso della sua viltà»⁴². Tutto questo, per converso, non fa che dare risalto ancor di più un eroismo femminile: senza dubbio nella tragedia boitiana le donne traggono vantaggio in termini drammaturgici.

Lungi dal voler affrontare l’unità dell’opera in un’ottica sistematica, ho preferito isolare dei momenti significativi in cui sono coinvolte le protagoniste femminili e anche direttamente si confrontano, e concentrarmi su quelli: è l’approccio che, con Naomi Schor, si potrebbe definire «reading in detail»⁴³. I personaggi in questione sono analizzati a partire da un particolare stimolo di varia natura: può essere un motivo musicale, drammatico o visivo; certe volte proviene anche da fonti che non necessariamente sono le testualizzazioni dell’opera. Non vi è la pretesa di condurre un’analisi completa ed esaustiva, ma piuttosto l’intento di costruire un discorso intorno ad un preciso elemento, spesso ricorrente nel dramma, che si dirama fino ad abbracciare diversi aspetti: un tassello si aggiunge all’altro nel tentativo di comporre alcune delle sfaccettature di un carattere. La messa a fuoco del particolare non si limita solo al triplice testo dell’opera, ma prevede anche l’utilizzo delle fonti storiche per cercare «a sense of history in documents that lie closer to the musical text: literary sources – importantissime a maggior ragione nel caso di Boito – a composer’s letters, staging manuals»⁴⁴. L’obiettivo del mio avvicinamento al *Nerone* rimane lo stesso degli studiosi riuniti a New York nell’ormai lontano 1995 per discutere di *Representations of Gender and Sexuality in Opera*, «the view of opera as embedded in history – not so much in the sweeping political history that gives rise to mottoes like “Verdi and the Risorgimento”, but in a personal, often anecdotal, setting that might best be described as New Historical»⁴⁵.

Nei *collectanea* raccolti da Mary Ann Smart a seguito del convegno vari studiosi propongono un’interessante lettura in chiave psicanalitica del testo operistico⁴⁶. Purtroppo, essendo il *Nerone* un’opera ancora ottocentesca tardivamente proposta al

42 Capranica 1890, p. 360.

43 Smart 2000, p. 11.

44 *Ivi*, p. 11.

45 *Ibid.*

46 È il caso dei saggi di Brooks 2000, Bergeron 2000 e Kramer 2000.

pubblico, sarebbe forse anacronistico optare per una lettura di questo tipo, cosa che invece si può fare con i prodotti di inizio Novecento: quando nel lontano 1862 Boito iniziò a pensare alla sua nuova opera Freud era nato da poco e quando questi pubblicò la sua *Interpretazione dei sogni* (1899), la tragedia in versi stava probabilmente per essere conclusa. Pure ci fu da parte di Boito il tentativo di un approfondimento psicologico volutamente proto-psicanalitico, con un vivo interesse anche all'aspetto patologico della psiche, frutto di un'attenta documentazione sulle fonti più accreditate nel panorama internazionale. Indicativo è il fatto che nell'ultimo decennio del secolo la biblioteca personale del Maestro si arricchì di una serie di moderni trattati di psicologia, che andarono a incrementare il *background* delle conoscenze immagazzinate anche nei decenni precedenti, su testi decisamente più divulgativi, meno specialistici, e caratterizzati da un approccio meno scientifico in senso moderno.

Analisi di questo tipo sul *Nerone* si muovono in un terreno ancora vergine. Tanti ne hanno parlato; fra questi la maggior parte lo hanno solo doverosamente citato come tappa – e traguardo – imprescindibile della produzione boitiana. Ma finora forse nessuno, scrivendone, si è addentrato in fondo nell'ultima opera di Boito, tranne Vittorio Gui. Egli pure lo contemplò con atteggiamento perplesso e mostrò prudenza nel giudicare un lavoro che, comunque, nel momento in cui egli si ritrovò la partitura fra le mani, era ancora troppo giovane per essere osservato con sguardo obiettivo: «Quanto quest'opera abbia di vitalità come melodramma sarebbe arduo voler profetizzare oggi; quello che v'è di eterno lo sentiamo fin d'ora, ed è senza dubbio il senso religioso profondo che sostiene la commozione lirica di certe pagine, ma ciò non può influire sulla lunghezza della vita in quanto melodramma»⁴⁷.

Prima di approfondire qualunque aspetto del *Nerone* è necessario considerare alcune questioni spinose tutt'altro che risolte. Quello del mare delle carte boitiane diventa un problema secondario una volta selezionati il *focus* della ricerca e, dopo lo spolio e la consultazione, i materiali da utilizzare e quelli invece da ignorare. I principali problemi sono altri: quello delle fonti utilizzare da Boito e quello del non-finito e del postumo.

Il primo finora è stato approfondito solo da Romualdo Giani, ma unicamente in un'ottica erudito-antiquaria, sovrabbondante, non necessaria per un approccio

47 Gui 1924, p. 198.

drammaturgico all'opera: il volume, uscito nel 1901 come commento della sola tragedia in versi e poi aggiornato e riedito nel 1924⁴⁸, è un'enumerazione di fonti, antiche e moderne, di cui si trova traccia in eventi, personaggi e lessico di Boito; un'apologia che aveva come unico scopo quello di misurare la sconfinata cultura del Maestro – cui veniva attribuito il merito di aver reso meglio di ogni altro predecessore l'ambientazione e la vicenda neroniane – nonché dello stesso autore del contributo. Gerardo Guccini, instaurando dei parallelismi fra il *Nerone* e altre fonti coeve assai meno scontate, ha invece mostrato quanto siano più importanti queste ultime, paradossalmente quelle non dichiaratamente neroniane⁴⁹. Il suo saggio getta le fondamenta per uno studio da proseguire e che può portare a risultati assai interessanti, a maggior ragione per un'opera formatasi in mezzo secolo, per la quale il *background* è vastissimo e spalmato attraverso differenti stimoli, che partono dal tardo Romanticismo e dalla Scapigliatura per immergersi completamente nella cultura tipicamente decadente della *fin de siècle*, aggiornata anche sulle tendenze oltralpine.

Il secondo problema, connesso anche a quello della cronologia, riguarda il finale aperto, in un duplice senso. Il finale del *Nerone* è aperto perché il dramma, che si sarebbe dovuto concludere, stando all'edizione del 1901, con un quinto atto, fu decurtato poi interamente di quest'ultimo, con una conseguente virata drammaturgica in direzione inaspettata. L'opera risulta doppiamente incompiuta perché prima di andare finalmente in scena, sei anni dopo la morte del compositore, sembrava necessitare di una revisione: intervenì con un restauro Toscanini che, assistito da Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini, mise mano non solo al quarto atto, rimasto in uno stato molto disordinato nell'autografo boitiano, ma anche agli altri tre, laddove Boito aveva lasciato una versione apparentemente compiuta, già in 'bella copia'; è tuttavia destinato a rimanere per il momento insoluto il quesito intorno all'originalità oppure alla 'mediazione' del *Nerone* che oggi conosciamo.

Una prima parte di questo lavoro sarà dunque dedicata all'aggiornamento relativo allo stato di questi due problemi, mai trattati insieme e organicamente, se non nella tesi di Giovanni Gavazzeni che risulta comunque datata, a seguito delle recenti acquisizioni da parte dello Stato del nucleo boitiano della Biblioteca Palatina di Parma

⁴⁸ Giani 1924.

⁴⁹ Guccini 1998, pp. 258-259. Lo studioso sostiene che dal balletto *Velleda* (1864) di Giuseppe Rota Boito avrebbe tratto ispirazione per atmosfere e contenuti del suo *Nerone*.

(2001), che offrono motivi per rimeditare intorno alla duplice questione dell'incompiutezza dell'opera. Dopo questa doverosa parte introduttiva, entrerò nel vivo della questione con un'ampia sezione interamente dedicata alle donne di Nerone. Verranno selezionati episodi precisi che vedono protagoniste Asteria e Rubria, che saranno analizzati da differenti punti di vista: musicale – principalmente motivico e timbrico –, coloristico, simbolico, iconologico. Nel mettere in relazione un carattere con l'altro il principale strumento di confronto sarà l'antitesi. Saranno poi ricostruiti, in una sezione interamente dedicata al personaggio di Asteria, la sua genesi e il suo profilo psicologico, utilizzando le stesse fonti – i testi para-scientifici – che furono di ispirazione a Boito per forgiare la sua protagonista; lo studio della dimensione psicologica di Asteria include una digressione, scaturita da una suggestione sulla base di varie corrispondenze, che tenta di creare un *fil rouge* fra l'eroina neroniana, l'unico carattere dell'intera produzione boitiana interamente creato *ex novo* e dunque tutto immaginato dalla mente appassionata del Maestro, ed Eleonora Duse, sua compagna per diversi anni. Infine le due protagoniste verranno analizzate sotto il profilo della vocalità e ricondotte agli archetipi tardo ottocenteschi della *femme fatale* e della *femme fragile*, e a partire da questi loro ruoli, verranno rapportate alle donne della precedente produzione dell'autore, in particolare del *Meñstofele* (1868, 1875), con l'obiettivo di dimostrare la straordinaria modernità, perfettamente decadente, di due personaggi in grado di competere con le più celebri eroine, non solo melodrammatiche, coeve.

I.

UN «PARTO LABORIOSISSIMO»: *NERONE* 1862-1916

1. La nascita di *Nerone*

Nell'aprile del 1901 sull'ultima pagina dell'«Illustrazione Italiana», il celebre settimanale della casa Treves, apparve questa notizia clamorosa: «Il 15 maggio esce: | *Nerone* | tragedia in 5 atti di | ARRIGO BOITO | Cinque lire».

Il grande avvenimento teatrale che tutti attendevamo con fiducia e curiosità si è scisso in due. Arrigo Boito ha aderito al desiderio di quanti riconoscono in lui una privilegiata natura d'artista; prima di dare alla scena l'opera di tanti anni di fecondo lavoro nel suo complesso di poesia e di musica, presenta al giudizio, all'ammirazione del pubblico il poema, la tragedia del rimorso fatto persona, nella più orrenda incarnazione dell'umana perversità: *Nerone*⁵⁰.

L'articolo, comparso alla vigilia della pubblicazione, era accompagnato dalla riproduzione fotografica del Maestro nel suo studio milanese, curvo sui libri che per tanti anni avevano accompagnato le sue «elucubrazioni neroniane»⁵¹. Dopo quarant'anni Boito finalmente aveva completato quello che sarebbe diventato il libretto della sua nuova opera che, annunciata da circa trent'anni, occupava le pagine di cronaca culturale dei periodici italiani.

Fra i trepidanti ammiratori che si precipitarono ad acquistarne una copia c'era anche il giovane Giovacchino Forzano, che sarebbe diventato una ventina di anni più tardi responsabile della sua messinscena alla Scala. Molti anni dopo, presentando appunto l'imminente allestimento dell'ultimo capolavoro di Boito al pubblico sul mensile «La Lettura», ricordò con emozione il momento in cui si ritrovò fra le mani la tragedia di Boito fresca di stampa:

⁵⁰ A. Tedeschi, *Nerone tragedia di Arrigo Boito*, «L'Illustrazione Italiana», 12 maggio 1901, p. 331.

⁵¹ Nardi 1942^a, pp. 113, 494.

23 anni or sono. Seconda liceale a Firenze... Mi rivedevo con un pastrano color verde bottiglia... Dal libraio in fondo a via Martelli a destra, esposta in vetrina tutta una fila di quei volumi con la copertina in carta-pecora, attraversata a metà da una fascia rossa... Il *Nerone*! pubblicato finalmente; vi lasciavo su gli occhi... Cinque lire!...⁵²

La curiosità era viva non solo in Italia, ma anche all'estero, poiché persino oltralpe da tempo, a seguito del grandissimo successo del *Mefistofele* scaligero del 1881, era giunta voce che il Maestro si era impegnato in una nuova impresa. Nel 1886 Ferruccio Busoni, dalla Germania lo vedeva come l'unico compositore in grado di risollevarle le sorti del teatro musicale italiano ridottosi, dopo il ritiro di Verdi dalle scene, a una desolata «terra di morti», dove una giovane ma inadeguata generazione di musicisti «pronipoti di quei morti» continuava a proporre le sue mediocri creazioni. E se Verdi aveva promesso il ritorno alle scene con un *Otello* «ancora avvolto in tenebre leggendarie», nemmeno della nuova opera di Boito, «un *Nerone* [...] a cui stava lavorando da quasi vent'anni»⁵³ c'era ancora traccia. Le sorti delle due opere erano strettamente interrelate, poiché, secondo il musicista triestino, la lunga attesa della seconda era causata anche dalla preparazione della prima: «Boito, così si dice nei giornali italiani, si è sacrificato eroicamente, ha interrotto la composizione della sua opera *Nerone*, per dar modo a Verdi di esprimersi in musica ancora una volta»⁵⁴.

Era già successo in passato che il lavoro per la nuova opera fosse interrotto in diverse occasioni dalla produzione di libretti per la musica altrui: «C'erano a far guerra al *Nerone*, nel calamaio dell'autore, il *Pier Luigi Farnese* per Palumbo, *Semira* per San Germano, le giunte pel *Mefistofele* di Venezia, varianti per la *Gioconda* che Ponchielli continuava a richiedere. Era venuto a domandare un libretto perfino quel disgraziato di Gobatti»⁵⁵; a questi si aggiungevano *Ero e Leandro* (1871) per Bottesini, *Un tramonto* (1873) per Coronaro e *La falce* (1875) per Catalani. Tutti questi impegni erano subentrati quando già Boito aveva in cantiere la sua seconda opera, concepita a partire dai primi anni sessanta.

Lo stesso Verdi sembra confermare la possibilità dell'ipotesi che un'attività librettistica troppo impegnativa avesse già in passato distolto l'attenzione di Boito dal

⁵² Forzano 1924, p. 169.

⁵³ Busoni 1977, p. 363.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Nardi 1942^b, p. 406.

Nerone, quando, mentre si accingeva ad intraprendere il lavoro per il *Falstaff*, si premurava di assicurarsi che la nuova impresa non fosse un ulteriore ostacolo nel cantiere boitiano: «tanto più insopportabile [l'eventualità di non fare in tempo a finire l'opera], se Voi scrivendo *Falstaff*, doveste non dire abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da *Nerone*, o ritardare l'epoca della produzione. Io sarei accusato di questo ritardo, ed i fulmini della malignità pubblica cadrebbero sulle mie spalle»⁵⁶.

Ben due lettere attestano la presenza dell'imperatore nella mente del giovane Maestro già dal 1862: una di febbraio, indirizzata dal fratello Camillo a lui che si trovava a Parigi, in cui quello si informava dello stato dei lavori in cantiere, un *Faust* da «istromentare» – ovviamente un nucleo di quello che sarebbe diventato il *Mefistofele* – e un *Nerone* da «ideare»⁵⁷; un'altra, della primavera, scritta invece da Boito stesso a Paolo Reale, nella quale il Maestro raccontava di «meditare un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: *Nerone*»⁵⁸.

Di qui in poi la presunta cronologia di un progetto che, man mano passava il tempo, pareva farsi sempre più irrealizzabile e lontano può essere ricavata dalle notizie che qua e là compaiono nell'epistolario boitiano raccolto da De Rensis. Quasi una quindicina d'anni passano da queste lettere senza che si abbia più alcuna notizia del *Nerone*. Improvvisamente però dalla metà degli anni settanta il nuovo titolo torna ad affollare la corrispondenza dell'autore. Nel 1876 rivelò ad Agostino Salina di lavorare a pieno ritmo, di vivere «tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone (che non ha niente a che fare con quello del Cossa)»⁵⁹. Probabilmente giudicò di essere a buon punto, perché nella stessa annunciò che l'opera avrebbe potuto «presentarsi al pubblico fra un anno»; la medesima cosa ribadì, alcuni mesi più tardi, anche al fratello del precedente Luigi⁶⁰. Il 1877 passò però senza più nessuna traccia dell'opera: durante l'anno uscì solo la prima edizione del *Libro dei versi* e del *Re Orso*. Ma ecco che in quello successivo Boito tornò a dare notizie del *Nerone* a Franco Faccio: «finalmente il mio tema mi ha preso per i capelli e non mi resta più che questa alternativa: o seguirlo dove egli vuole ch'io vada, o rimaner calvo»⁶¹.

56 Verdi a Boito, 7 luglio 1889, in Conati-Medici 1978, p. 143.

57 Nardi 1942^b, p. 92.

58 Boito a Reale, 19 aprile 1862. De Rensis 1932, pp. 249-250: 250.

59 Boito a A. Salina, 15 febbraio 1876. De Rensis 1932, pp. 43-44: 44.

60 Boito a L. Salina, 21 novembre 1876. De Rensis 1932, p. 46.

61 Boito a Faccio, 11 ottobre 1878. De Rensis, pp. 61-62:61.

Nel giugno 1879 pare – secondo De Rensis – che il Maestro scrivesse a Ricordi per annunciare di avere ormai sottomano un lavoro che prendeva sempre più forma, dichiarando «est ante oculos Nero»⁶². Così l'anno successivo, confidando nelle buone notizie che intanto giungevano, Giulio Ricordi propose a Boito un contratto vantaggioso con la casa Ricordi, senza nemmeno imporre vincoli cronologici per la consegna: se l'opera era «così matura» non sarebbe stato un problema, dopo una così lunga attesa, trovare un cuoco adatto per «staccarla dall'albero, ed imbandirla al pubblico»⁶³. Ma si trattava di semplici dicerie, come Boito dichiarò l'anno successivo a Giovanni Depanis e Giovanni Bolelli (impresari rispettivamente del Teatro di Torino e di Bologna), poiché l'opera non sarebbe stata finita nemmeno per la metà degli anni ottanta, perché il lavoro procedeva troppo lentamente⁶⁴. Scriveva in quel periodo a Verdi la lettera che fra tutte confessa il suo legame intimo con il nuovo soggetto che andava trattando. Il tono acceso e appassionato è dovuto al fatto che doveva discolarsi dall'accusa di voler comporre lui stesso un *Otello*, rivaleggiando apertamente con quello verdiano:

Veda: già da sette od otto anni forse lavoro al *Nerone* (metta il «forse» dove vuol Lei, attaccato alla parola «anni» o alla parola «lavoro»), vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi do dell'asino, e così scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfissiato da un Ideale troppo alto per me. Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca (cioè l'epoca del mio argomento) e ne sono terribilmente innamorato e nessun altro soggetto al mondo, neanche l'*Otello* di Schakespeare [sic], potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del Teatro: terminerò il *Nerone* o non lo terminerò ma è certo che non lo abbandonerò mai per un

62 De Rensis 1932, p. 84. Ovviamente Boito parafrasa il celebre monito tacitano «sit ante oculos Nero» (Tacito, *Hist.*, I, 16).

63 Ricordi a Boito, 24 luglio 1880. De Rensis 1932, p. 84.

64 Boito a Depanis, suo compagno di scorribande archeologiche sull'Appia Antica (cfr. De Rensis, p. 23) nel 1880: «Ringrazio te e con te tutti coloro che vorrebbero veder presto il mio *Nerone*, ma l'opera non è finita. Ho ancora un magro mese per lavorarci, poi bisognerà che smetta per occuparmi della traduzione francese del *Mephisto* che dev'essere rappresentato a Bruxelles. Dopo ciò converrà ch'io parta per assistere allo studio del *Mefisto* e non potrò ripigliare il *Nerone* che nel mese di Aprile anzi verso la fine o ai primi di Maggio». De Rensis 1932, pp. 125-126: 125. Inoltre v. *ivi*, p. 126, Boito a Depanis [1882 o 1883]: ti ringrazio ancora una volta per la paziente fede che mi serbi, ma non so se il *Nerone* sarà ultimato per la Primavera dell'Esposizione [Esposizione Nazionale di Torino, 1884]; *ivi*, pp. 232-234, Boito a Bolelli, 14 ottobre 1884: «Ho giurato di non por mano a nessun altro lavoro se prima non è terminato il *Nerone* (che per l'85 non sarà terminato) [...] Un libretto [per Mancinelli] mi porterebbe via otto mesi di tempo, e questo è il meno, spezzerebbe il filo del mio lavoro che se non è molto teso è però sempre continuato».

altro lavoro e se non avrò la forza di finirlo non mi lagnerò per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero⁶⁵.

In realtà stava per verificarsi la situazione opposta, che cioè fosse lo stesso Verdi ad ereditare il soggetto del *Nerone*. Era stato Giulio Ricordi, informato delle intenzioni di Boito ma memore dell'insuccesso del primo *Mefistofele* alla Scala nel 1868, congiurando un «gran progetto!!!» per tutelare i propri interessi, a pensare all'eventualità di offrire il nuovo libretto boitiano a Verdi, ingolosendone il «Genio portentoso»⁶⁶.

Una decina di anni dopo lo stesso Verdi tentava di spronarlo, mentre preparavano il *Falstaff*: «Bisogna lavorare giorno e notte, se fa d'uopo, e far sì che *Nerone* sia pronto per l'anno venturo – anzi fin d'adesso bisognerebbe pubblicare: “Quest'anno alla Scala *Falstaff*, l'anno venturo *Nerone*”... Questo parrà a voi una risposta alle impertinenze citate dal Giornale di Genova»⁶⁷. Verdi si riferisce qui ad un articolo del «Secolo XIX» dell'agosto 1892 secondo il quale, durante una cena, Mascagni derise pubblicamente Boito, vantandosi, non ancora trentenne, «di aver musicati i *Rantzau*, pronto uno *Zanetto* in un atto da abbinare alla *Cavalleria rusticana*, in programma un soggetto romano autentico, *Vestilia*, e di star leggendo e studiando Hamerling per un *Nerone*; e poiché a questo nome i convitati sbarravano tanto d'occhi, soggiungeva: “Sì, il *Nerone*, per il quale l'egregio maestro Boito mi accorda ancora tanto tempo!”»⁶⁸.

I periodici da anni annunciavano regolarmente notizie, poi puntualmente smentite, la cui affidabilità sembrava scemare sempre di più. Il settimanale «Il Trovatore» nel luglio del 1895 pubblicò uno *scoop* surreale: *Boito ha finalmente terminato il «Nerone»!*:

Stavolta non si tratta di una di quelle solite celie del «Trovatore», ma di un fatto! [...] «Il Trovatore» ha *enfoncé* tutti i più famosi segugi, o *reporters*, dei giornali politici!

Esso è riuscito a salire sui tetti e penetrare nello studio di Arrigo Boito, da una finestra, sulla quale egli fa collocare tutti i giorni 2 di quei blocchi di ghiaccio artificiale, che tutti conoscono, e

65 Boito a Verdi, 19 aprile 1884. Conati-Medici 1978, pp. 69-73: 72-73.

66 Ricordi a Verdi, 29 gennaio 1871, in Luzio 1936-1947, IV, p. 188. V. anche Verdi a Du Locle, 23 gennaio 1870, in *ivi*, p. 186: «Io credo sempre che *Nerone* possa essere soggetto per una grand'opera, beninteso fatto a modo mio».

67 Verdi a Boito, 6 agosto 1892. Conati-Medici 1978, pp. 207-208: 208.

68 Nardi 1942^a, p. 590.

dietro questi una coperta di lana inzuppata d'acqua: tutto ciò per evitare che il calore penetri nel suo studiolo! L'autore del *Mefistofele*, in quell'istante era disceso al pianterreno. [...]

Quando Arrigo Boito leggerà questa rivelazione potrà rinunciare ai blocchi di ghiaccio, alla coperta inzuppata d'acqua [...] ed esclamare: «Adesso sto fresco!», poiché egli non si sarebbe mai aspettato che lo... spirito del «Trovatore», fosse capace di penetrare tra le sue pareti e vedere... il *Nerone* terminato!!!

E non solamente questo, ma, per giunta, sfogliare la partitura e vedere che il *Nerone* è un capolavoro, superiore ancora al *Mefistofele*!

Ripetiamo che questa non è una fanfaluca, una panzana, una burletta, una canzonatura: no: è un fatto positivo, il *Nerone* è definitivamente finito!!!

Ed era tempo!⁶⁹

Verso gli anni Novanta era sempre più frequente imbattersi in articoli ironici come quello del giornale genovese. Un anonimo «Gnomo» scrisse nell'agosto 1895 un articolo dal titolo esplosivo intitolato *La «Neronobalistite»!*, che voleva alludere ai dibattiti che infiammavano gli animi da un lato di quanti confidavano in Boito e dall'altro dei disillusi ogni volta che compariva un nuovo annuncio in merito al completamento dell'opera: «Non vi ha un giornale che ora non voglia dire la sua sul conto del *Nerone* di Boito! E se ne leggono di cotte e di crude»⁷⁰. Il Maestro veniva accusato dalla stampa estera di codardia, di essere deciso «a non rappresentare il suo *Nerone*!», temendo la stessa sorte toccata alla Scala al *Mefistofele*: un successo troppo tardivo che poteva permettersi di attendere in gioventù, ai tempi della sua prima opera, ma che ormai, avanti con gli anni, avrebbe potuto non fare in tempo a godersi.

Anche gli amici più intimi iniziarono a mostrare le proprie perplessità, poiché dallo studio di Boito non fuggivano informazioni. Si dice che il Maestro, invitato da

69 Il Nano, *Boito ha finalmente terminato il «Nerone»!*, «Il Trovatore», a. XLII/30 (26 luglio 1895).

70 Dell'articolo non sono purtroppo riuscita a rintracciare gli estremi. Esso riporta, scritta a mano, la data di agosto 1895 ed è contenuto, sotto forma di ritaglio, in un'unica cartella contenente una vasta rassegna stampa riferita al *Nerone*, custodita al Museo Schmidl di Trieste. L'anonimo Gnomo era pur informato circa la nuova opera di Boito, poiché sapeva il nome dell'interprete designato, Francesco Tamagno (cfr. De Rensis 1932, p. 242), ed era a conoscenza sia del fatto che il pittore delle scene dell'opera (ossia Lodovico Pogliaghi) stava per partire per Roma per documentarsi direttamente sulle fonti storiche sia che Boito desiderava rappresentare la sua opera alla Scala: «Che a Boito non passino neanche per il capo siffatte fisime, la prova l'abbiamo non solamente nella scelta già fatta del protagonista (Tamagno), e di un pittore che dovrà andare tra poco a Roma per rintracciare nelle biblioteche i veri costumi di quell'epoca, ma ben anche nella determinazione dell'autore del *Mefistofele* di dare il suo *Nerone* prima a Milano, poiché egli è certo che il pubblico milanese saprà apprezzare il suo secondo lavoro, più di quanto non abbia saputo fare col *Mefistofele* in quei tempi, nei quali, pare, era un gusto, una parola d'ordine, demolire tutto, tempi ben diversi da quelli d'oggi in cui siamo passati alla esagerazione... opposta!».

alcuni amici ad eseguire due note dell'opera, si avvicinasse al pianoforte e premesse due note casuali, esclamando: «Ecco due note che ci sono sicuramente nel mio *Nerone*!»⁷¹. Enrico Panzacchi mostrò tutto il suo scetticismo nei confronti dei buoni propositi dell'amico: «quando sento discorrere e far pronostici intorno al suo *Nerone*, io inclino molto a mettermi con quelli che credono ch'egli non ne farà mai nulla. E tanto meglio se c'inganneremo. Tanto meglio!»⁷².

Boito stesso prese l'abitudine di fare dell'autoironia intorno a quello che era ormai diventato un *cliché* legato alla sua persona. Commemorando sul suo giornale l'amico ormai defunto, raccontò Carlo D'Ormeville che in diverse occasioni, incrociandolo casualmente, gli chiese notizie del *Nerone*:

- Come va *Agrippina*?...
- Parto laboriosissimo.
- Ci vorrà il forcipe.
- Mah! Purché l'ostetrica non me lo strozzi!
- Un'altra volta gli chiesi:
- Come sta il bambino?...
- Oh! Cresce stentatamente.
- Rachitico no certo.
- No, ma forse anemico.⁷³

Boito nell'autunno del 1900 lamentava la sua stanchezza. Finalmente ammetteva di essere concentrato, di lavorare «dodici ore al giorno»⁷⁴ e infatti almeno il libretto della nuova opera era ormai pronto: Boito si accinse a firmare il contratto con Ricordi e Treves il 3 novembre⁷⁵. La stessa cosa confermò anche l'anno seguente all'amico Fogazzaro, una volta pubblicata la tragedia, confessando che il troppo lavoro sull'opera-«strumento delle sue torture» gli «gravava alla testa come a un infelicissimo Telamone sotto l'architrave che lo schiaccia»⁷⁶.

71 M.E. Bossi, *Arrigo Boito*, in «Cronaca delle Belle Arti», V/9-12 (settembre-dicembre 1918), p. 48.

72 Panzacchi 1896, *Arrigo Boito*, p. 209.

73 C. D'Ormeville, *Arrigo Boito*, in «Gazzetta dei Teatri», LXXX/12 (13 giugno 1918), p. 1.

74 Boito a Ricordi, 19 ottobre 1900. De Rensis 1932, pp. 97-98: 97.

75 Nelle fonti non vi è menzione della data contratto. Traggo l'informazione da Gavazzeni 1994-1995, p. 11, nt. 36, che cita uno stralcio del contratto senza però indicare la fonte.

76 Boito a Fogazzaro, 24 maggio 1901. De Rensis 1932, pp. 202-203:202.

Finalmente l'edizione del 1901 zittì le malelingue e fece di nuovo sperare quanti attendevano da lunghi anni il *Nerone* in un suo imminente completamento e allestimento. C'era anche chi attendeva la *première* della nuova opera con spirito affatto diverso da quello del giovane Forzano e degli ammiratori dell'anziano Maestro. Filippo Tommaso Marinetti riferì su un giornale francese la notizia che il *Nerone*, opera sicuramente stantia ma protetta da «camorre teatrali», sarebbe stato rappresentato di lì a poco, e con sicuro successo, in quello stesso teatro che nel 1901 aveva appena fischiato un capolavoro di soggetto sempre antico come la *Messaline* di Isidore de Lara, per il semplice fatto di «avoir mis en scène la même époque romaine (décors et costumes), que l'on verra l'année prochaine dans le *Nerone*, de Arrigo Boito»⁷⁷.

Tuttavia fino agli anni dieci nessuna notizia certa più si ebbe sul *Nerone*. Nel 1911 comparve la notizia che finalmente, di lì a poco, la nuova opera sarebbe stata rappresentata alla Scala:

Da oltre trent'anni questa notizia appare quasi periodicamente di una verità provata; noi abbiamo finito col non parlarne, del *Nerone*, e dopo aver con piena fiducia annunziato per anni ed anni l'avvenimento tanto inutilmente atteso, tacemmo, lasciando che gli altri si sbizzarrissero a fare dello spirito, più o meno amaro, sul silenzio del grande autore del *Mefistofele*. [...] Ora, per i primi, e senza tema di essere smentiti, possiamo annunziare, rompendo una consegna resa inutile dall'importanza del fatto, che il *Nerone* è veramente e definitivamente compiuto. Arrigo Boito medesimo l'ha dichiarato, e sarà rappresentato, probabilmente alla Scala nel 1913⁷⁸.

Nel 1912 l'opera fu affidata a Toscanini perché fosse rappresentata: una missiva fu spedita oltreoceano per proporre a Enrico Caruso il ruolo di protagonista⁷⁹. Ma alla fine, tra un ripensamento e un ritocco, l'opera non vide mai la luce. La morte dell'autore, nel giugno 1918, lasciò il mondo della musica un profondo sconforto: pochi sapevano che già da due anni egli aveva posto definitivamente la parola «fine» al quarto ed ultimo atto della sua opera.

⁷⁷ F.T. Marinetti, *Une Camorra Milanaise*, «L'Art Dramatique et Musicale. Annuaire des artistes et des oeuvres», I/1 (1911), pp. 254-255: 254.

⁷⁸ *Notizie*, «Il Mondo Artistico», XLV/33 (21 luglio 1911), p. 6.

⁷⁹ Boito a Toscanini, 27 novembre 1912. De Rensis 1932, p. 245.

2. Le rovine neroniane

Una strana sorte sembra accomunare molti capolavori del teatro musicale – ma non solo – del primo Novecento, da *Nerone* a *Turandot*, da *Doktor Faust* a *Lulu*: quella dell'incompiutezza. La loro modernità, che si manifesta in maniera differente dal punto di vista espressivo, musicale e drammatico in ogni caso, ha la caratteristica comune del non-finito. Perfettamente in linea con la poetica decadente di Boito appare questo attributo, il più celebre, del suo *Nerone* – che pochi conoscono approfonditamente ma che tutti sanno appunto essere incompiuto – che, dando all'opera un aspetto menomato e imperfetto, ne aumenta il fascino ambiguo e rovinistico, secondo l'interpretazione di Roland Barthes del non-finito: «Il nobile edificio della forma scritta rimane sempre in piedi, ma parlato, intaccato da mille scrostature; in questa distruzione contenuta si elabora qualcosa di nuovo, di ambiguo, una specie di sospensione dei valori della forma: è come la bellezza delle rovine»⁸⁰.

Si è soliti in ambito artistico far risalire al Rinascimento dell'ultimo Michelangelo e della sua emblematica *Pietà Rondanini* (scolpita a più riprese dagli anni cinquanta fino alla morte, nel 1564) l'inaugurazione in arte della fortunata e duratura categoria estetica del non-finito. L'incompiutezza e il finale aperto divennero poi cifra stilistica caratteristica della letteratura novecentesca, tanto che Italo Calvino affermò: «Mi sembra che ormai al mondo esistano solo storie che restano in sospenso e si perdono per strada»⁸¹. Nel suo saggio sulle modalità e le possibilità del finale in narrativa Bruno Traversetti definisce l'incompiutezza del romanzo novecentesco come «esito del tellurico sommovimento che ha investito il romanzo occidentale a partire dal declino del modello naturalistico. Sommovimento che, è ben noto, ne ha scompaginato lo statuto formale, ogni logica della temporaneità lineare, e ne ha insidiato fino alla vanificazione l'ordine costruttivo fondato sulla preminenza del protagonista, sulla gerarchia fra i vari personaggi»⁸².

Un analogo sconvolgimento delle consuete strutture drammatiche interessa anche il *Nerone* boitiano nella sua versione definitiva e musicata in quattro atti, poiché anche qui vengono decisamente meno le gerarchie fra i personaggi che sembrerebbero

⁸⁰ Barthes 1966, p. 65. Roland Barthes, *Zazie e la letteratura*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

⁸¹ Calvino 1979, p. 259.

⁸² Traversetti 2004, p. 85.

instaurarsi durante il corso del dramma: un finale aperto, catartico e in direzione cristiana, viene a sostituirsi allo scenario pagano e di dannazione di quello della tragedia del 1901, tutto concentrato sulla figura di Nerone, assalito dagli spettri delle sue vittime, e della sua donna Asteria, giunta in questo inferno allo scopo di morire per lui e insieme a lui. L'attenzione dello spettatore si sposta così dalla vicenda dell'imperatore a quella dei due amanti cristiani Fanuè e Rubria, in particolare su quest'ultima, con la sua morte da «martire santa». Un *focus*, pur minore, rimane inalterato anche su quella di Asteria, che con la triplice implorazione di pace sul cadavere di Rubria, chiude definitivamente l'atto IV.2 e la tragedia 'neroniana'. Nulla sappiamo oggi della fine di quello che invece dovrebbe essere a tutti gli effetti il protagonista dell'opera, a lui appunto intitolata.

L'incompletezza che accomuna il *Nerone* ad altre celebri opere novecentesche ha però una particolarità che rende quella di Boito un *unicum* fra le opere citate sopra. Mentre *Turandot*, *Lulu*, il *Doktor Faust* rimasero incomplete per lo stesso motivo di natura contingente e casuale, la morte di loro autori, che non fecero in tempo a portarle a termine, nel caso del *Nerone* invece Boito morì quando aveva già deciso di modificare il progetto iniziale, tagliando interamente l'ultimo atto; e questa nuova versione egli, con la fretta imposta dalla vecchiaia e dalla morte che incalzavano, portò effettivamente a compimento prima di morire.

Il finale del *Nerone* rimase perciò volontariamente aperto nella mente dello stesso autore. Pagine e pagine sono state spese dai critici per dibattere sul taglio del V atto, se avesse giovato o nociuto al dramma. Con maggiore lucidità di quella con cui se ne parlò in passato, per la nostra distanza dai dibattiti infervorati su un lavoro ormai non più eseguito e che ormai pochi melomani conoscono, possiamo anche provare a interpretare la mancanza di un finale effettivo non necessariamente come un difetto, ma come una eventuale scelta programmatica del suo autore, che era sicuramente consapevole che la sua opera sarebbe stata non-finita: forse in fondo non gli dispiacque darle quella «qualità dell'opera che programmaticamente ne interdice l'approdo alla completezza e la lascia sospesa su un problematico quanto apparente vuoto di senso. Vuoto non colmabile, se non al prezzo di una convenzionale deviazione dalla complessiva visione del mondo alla quale l'opera è ispirata (ad esempio, la forzata

apposizione di un qualsiasi finale chiuso ad una storia che per tutto il suo corso tende ad escluderlo)»⁸³.

Un'ulteriore singolarità presenta il *Nerone* boitiano in quanto opera incompiuta e postuma, perciò doppiamente non-finita: una leggenda rimasta inalterata fino ai giorni nostri, divulgata da coloro che si occuparono della sua revisione e messinscena, vuole che la partitura rinvenuta alla morte del Maestro dagli eredi fosse incompleta e lacunosa, e pertanto necessitasse di integrazioni. Toscanini, il principale responsabile dell'operazione di restauro e restituzione dell'opera, addirittura arrivò a dichiarare di aver ritrovato solo la versione autografa per canto e pianoforte, ma non la partitura orchestrale, e su quella di aver lavorato, integrandola con appunti e frammenti, per restituire secondo le intenzioni dell'autore, contenute in appunti sparsi, il *Nerone* che oggi noi conosciamo. Tuttavia altre versioni, accumulate nel corso degli anni, e soprattutto le recenti acquisizioni da parte dello Stato di documenti confluiti nel fondo boitiano della Biblioteca Palatina di Parma (1995) aggiungono dettagli inediti ai resoconti di Toscanini e dei collaboratori, peraltro già contenenti diversi elementi contraddittori, raccontando una vicenda diversa da quella che fino ad oggi è stata tramandata dalle fonti ufficiali.

2.a. L'opera senza fine

Se è difficile stabilire le ragioni che alla fine portarono Boito ad apportare modifiche così profonde al suo dramma, possiamo invece essere certi del fatto che comunque il Maestro sapesse perfettamente che la drammaturgia della sua opera, con il taglio del quinto atto, sarebbe stata completamente stravolta. Tra il primo, silenzioso, *Nerone* del 1901 e il secondo, definitivo, del 1924 c'è uno scarto drammaturgico assai maggiore di quello che c'è fra primo e secondo *Mefistofele*⁸⁴. L'opera che si chiude ora con la ninna nanna di Fanuèl che culla Rubria agonizzante:

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Sul 'primo' *Mefistofele* e le sue differenze con quello attuale v. Ashbrook 1988, Guarnieri Corazzol 1994, Nikitopoulos 1994^b, Girardi 1995, Guccini 1998, pp. 164-182, d'Angelo 2013, monografia interamente dedicata all'edizione critica della versione originaria della prima opera boitiana, e il recentissimo Girardi 2017, pp. 318-325.

RUB. Narrami ancora, mentre m'addormento,
Del mar di Tiberiade, tranquilla
Onda che varca in Galilea...

FAN. (Quasi cullandola:)

Laggiù,

Fra i giunchi di Genèsareth, oscilla
Ancor la barca ove prego Gesù.

(Raccoglie Rubria sul suo petto:)

Quella cadenza placida di cuna
Invita a stormi i bimbi sulla prora...
Dormi tranquilla, dormi⁸⁵.

E la successiva, sincera preghiera della «martire del senso» Asteria, che implora per la «martire santa», appena deceduta, la pace eterna, donandole un fiore ormai noto agli spettatori:

AST. (Poi, d'un tratto, con immensa pietà:)

Martire santa!

(S'inginocchia, estrae dal seno il fiore della via
Appia e lo lascia cadere sulla morta dicendo:)

Pace! Pace! Pace⁸⁶!

È questa una conclusione in senso decisamente cristologico, che abbandona a una sorte ignota la vicenda del protagonista eponimo, facendolo dileguare fuggitivo dal Circo fra le fiamme che bruciano Roma, e che lascia persino intravedere una possibilità di salvezza per Asteria in una sua possibile conversione 'cristiana'. Abolita fu invece quella angosciosa della tragedia in cinque atti, con lo scenario del teatro di Nerone divenuto tutto a un tratto apocalittico e la visione degli spettri che incalzano e maledicono il matricida:

SPE'TTRI Maledetto in eterno!

(Nerone percuote col pugno lo scudo di Pallade
che rimbomba.)

85 Lib, p. 86 (atto IV.2).

86 *Ivi*, p. 88.

(Avvicinandosi a Nerone:)

Maledetto!

(Nerone colpisce più forte lo scudo.)

(Quasi su di lui:)

Maledetto in eterno!

(Nerone tenta di colpire una terza volta lo scudo
ma cade a terra svenuto mentre tutta la scena
s'oscura e scoppia il fragore del tuono⁸⁷.)

Che la vicenda neroniana non potesse compiersi in altro modo che con il finale previsto dalla tragedia era ferma convinzione dello stesso Boito, che troviamo conferma negli appunti da lui lasciati. Fra le carte custodite alla Fondazione Cini, ve n'è una interessantissima, la XXI.C.27 (Fig. 1).



Fig. 1: I-Vgc, Boito, XXI.C.27.

Bollata, insieme ad altre (XXI.C.27-45), come «vecchia carta d'interesse sintetico e musicale» di ignota datazione, restituisce uno schema drammaturgico che rispecchia perfettamente l'assetto del dramma del 1901. Si tratta di un 'cerchio drammatico' che spiega come l'opera fosse stata perfettamente progettata per risolversi e spiegarsi solo alla fine del V atto.

Secondo tale schema il dramma si sarebbe dovuto comporre di sei parti, raggruppate in due gruppi di tre scene l'uno caratterizzati dal predominio di un'istanza

⁸⁷ Tragedia, pp. 241-242 (atto V).

cristiana o pagana, entrambe perfettamente equilibrate tra loro. Così, dopo i due quadri della via Appia (I atto) e del Tempio di Simon Mago (II atto), di *mood* decisamente pagano, ecco «l'episodio cristiano» durare per ben tre intere sezioni, quelle dell'Orto (III atto), dell'*Oppidum* (IV.1 atto) e dello *Spoliarium*-«carcere» (IV.2 atto); la necessaria «ricongiunzione del circolo» si sarebbe avuta infine con la scena del Teatro di Nerone (V atto), caratterizzata dal gran ritorno dell'istanza pagana.

I l *Nerone* si presentava pertanto, nella mente dell'autore, come un'opera decisamente pagana, in cui si incastrava, con un gioco di scatole cinesi, un'ulteriore vicenda cristiana parallela a quella principale. Con il taglio dell'ultimo atto il perfetto equilibrio venne meno: la drammaturgia dell'opera, che perse la sua originaria forma circolare e l'aspetto di uno scrigno contenente a sua volta un'altro dramma, restò fortemente sbilanciata verso il *côté* cristiano. Purtroppo però nessuna carticella rimane a progettare e spiegare in maniera altrettanto perfetta anche la drammaturgia di un'opera in soli quattro atti.

Quando fu finalmente rappresentato alla Scala il 1 maggio 1924 vi fu chi apprezzò la scelta del taglio dell'ultimo atto. Pietro Nardi, a tutt'oggi uno dei principali biografi del Maestro, constatò piacevolmente che, a suo parere, il nuovo finale conferiva una dimensione più intimistica ma nel contempo anche un valore profetico e di verosimiglianza storica al dramma: «Nel nuovo gioco prospettico creato dal dramma concluso con l'esaltazione dello spirito di Rubria liberato dal mondo pagano, si ha precisamente l'impressione di un affermato trionfo – precorritore dei tempi – della Cristianità sul Paganesimo»⁸⁸. È questa un'intenzione che però doveva essere completamente estranea a Boito perché altrimenti, in pochi versi, vedremmo crollare completamente il principio dualistico che regge la poetica alla base di tutta la sua produzione, nonché il suo granitico laicismo. Allo stesso tempo comunque il biografo, pur compiaciuto di tale scelta, non poteva fare a meno di notare lo stravolgimento dell'«armonia architettonica» della versione precedente del dramma, che iniziava e terminava con «il tema del rimorso di Nerone», cosicché «non si ha il ciclo del protagonista»⁸⁹.

⁸⁸ Nardi 1942^a, p. 645.

⁸⁹ *Ibid.*

In effetti la maggior parte degli intimi di Boito rimase in parte delusa nel constatare che alla fine mancava dal palcoscenico quello che prometteva essere l'atto migliore. Camille Bellaigue, influente musicologo e confidente di Boito, pur soddisfatto per il successo che l'opera del defunto amico aveva infine ottenuto alla Scala sotto la direzione di Toscanini, lodando il direttore per l'impegno assolto nei confronti della memoria del Maestro, non poté esimersi dal lamentarsi per il taglio del V atto, che rendeva quella del *Nerone* una vittoria mutilata, «mutilée d'abord par le retranchement ou plutôt la non-existence dans la tragédie musicale du cinquième acte, le plus puissant peut-être, de la tragédie poétique»⁹⁰

Quando riesumò il *Nerone*, Toscanini si attenne all'indicazione di Boito sullo spartito, che indicava la morte di Rubria come «fine dell'opera», senza valutare l'eventualità di intraprendere un restauro anche del V atto. Questo, a differenza degli altri, come si vedrà, necessitava di pesanti integrazioni anche *ex novo*, non avendo Boito – almeno a quanto risulta oggi – lasciato nessuna partitura relativa, all'infuori di frammenti sparsi più o meno estesi. Ma anche il direttore in fondo era conscio del fatto che la vicenda neroniana non poteva assolutamente dichiararsi conclusa senza il V atto. Fu Giuseppe Adami a raccontare l'aneddoto di un Toscanini preoccupato che nessuno sollevasse la questione del taglio finale: «Arturo Toscanini, anche molt'anni dopo, pensava e giustamente che la tragedia neroniana era tutta in questo quinto atto, in questo epilogo non musicato. E una delle sue preoccupazioni più tormentose durante le prove e dopo la prima rappresentazione fu appunto che la critica lo constataste. Nessuno ne parlò. Nessuno se ne accorse o volle accorgersene»⁹¹.

Le cronache di Adami, celebre librettista pucciniano e intimo di casa Ricordi⁹², sono di solito gustose e istruttive; e spesso, nonostante imbevute di un certo gusto panegirico ormai *demodé*, si rivelano abbastanza attendibili. A Giulio Ricordi, «amico dei musicisti», e all'anno 1911 Adami fa risalire la prima ispirazione di una eventuale conclusione dell'opera al IV atto. L'editore – racconta lo scrittore ai lettori fascisti del

⁹⁰ C. Bellaigue, *Revue musicale. Théâtre de la Scala de Milan: «Nerone», tragédie lyrique d'Arrigo Boito*, «Revue des Deux Mondes», XCIV/7 (1 luglio 1924), pp. 217.

⁹¹ Adami 1933, p. 193.

⁹² Utilissimi per lo studio dell'opera italiana a cavallo fra Ottocento e Novecento risultano Adami 1933 e Adami 1945, ricchi di aneddoti e interessanti curiosità sulla biografia del più geniale esponente della casa e il suo rapporto con i più celebri compositori del tempo.

«Popolo d'Italia», nella sua rubrica «Poeti alle prese coi musicisti» – era solito andare a trovare Boito ed esserne omaggiato con l'ascolto di alcune composizioni inedite:

Di tanto in tanto il Maestro lo [Ricordi] chiamava a casa sua, e là, nell'austero studio di via Montebello, gli faceva sentire i brani musicali e voleva il suo giudizio, voleva soprattutto che la sua fede gli palpasse vicino, fraterna, illuminata, ardente, a dissipare quel perenne dubbio che lo rendeva sempre incontentabile.

La grande preoccupazione dell'autore era quel quinto atto che si svolgeva orgiastico e tragico nel Teatro di Nerone, mentre divampava l'incendio di Roma, e si chiudeva con la disperata follia dell'Imperatore circondato, aggredito e serrato dagli spettri che lo maledicevano in eterno⁹³.

Il Maestro avrebbe confessato umilmente a Giulio Ricordi la propria ineffabilità musicale di fronte alla scena finale dell'opera. E, «un giorno di primavera del 1911», quando concesse a Ricordi un ascolto in anteprima del *Nerone*, si sarebbe lasciato convincere senza troppa difficoltà della superfluità del V atto:

D'affrontare la musica Boito era atterrito. Egli sentiva che qui il Musicista difficilmente avrebbe potuto superare il Poeta e lo confessava a Giulio Ricordi in umiltà. Ed ecco che per risolvere, un giorno di primavera del 1911, Giulio si recò da lui e con lui si chiuse per tutto il pomeriggio nello studio. Il Maestro al piano cominciò a sonare il primo atto. E poiché l'ammirazione del segreto ascoltatore andava di pagina in pagina aumentando con crescente entusiasmo, la lettura dell'opera continuò. L'atmosfera vibrava di quell'imponderabile e misteriosa bellezza di cui soltanto può godere chi crea e comunica ad altri, in grado di raccoglierlo, il palpito ardente della sua creazione. Episodio per episodio, atto per atto, l'autore era arrivato al dolcissimo duetto di Rubria e Fanuel: «– Laggiù, fra i giunchi di Genesareth – oscilla ancora la barca – ove pregò Gesù. – Quella cadenza placida di cuna – invita a stormi i bimbi sulla prora. – Dormi quieta... dormi...». Allora, un singulto represso strozzò la gola dell'ascoltatore.

– O Giulio, sei commosso? – Dimmi, prende?... – interrogò Boito a sua volta commosso.

– Vai avanti!... Vai avanti!... – implorò l'altro, quasi sommessamente, per non spezzare l'incanto.

E quando Astrea [*sic*] annunciante il divampare dell'incendio, irrompe e salva Fanuel e, curva sul corpo di Rubria, interroga con estrema violenza e con intensa anima: «Dimmi il mister del suo bacio vorace – verso cui tende spasimando il mio» – e poi d'un tratto vinta dalla pietà, toccata dal vero Dio, posa sul cadavere il fiore della via Appia e implora pace, quando cioè il quarto atto si chiude, Ricordi, balzando in piedi tutto squassato da un impeto di viva commozione, esclamò:

– Ma non t'accorgi che il Nerone è finito?

93 Adami 1943, p. 3. Tutte le citazioni seguenti sono tratte *ibid.*

– Finito?...

– Sì. È finito qui

All'indomani è Boito che corre allo studio di Ricordi e non solo per dirgli che ha accettato il consiglio di abolire il quinto atto della tragedia ma per dargli senz'altro l'incarico di trattare la rappresentazione per la stagione prossima alla Scala, protagonista, beninteso, Enrico Caruso.

Che a tale consiglio Boito, che aveva pianificato ogni singolo dettaglio della drammaturgia della tragedia, si piegasse così docilmente, meditando una sola notte e precipitandosi il giorno successivo a sposare entusiasticamente la proposta di Ricordi, secondo quanto racconta Adami, è tuttavia difficile da credere. Ma i particolari della scelta di Caruso come protagonista – essendo nel frattempo venuto a mancare Tamagno, da sempre considerato il perfetto Nerone – e del fatto che l'opera sarebbe stata pronta per la *première* scaligera nella stagione successiva – quindi all'incirca nel 1913 – risultano abbastanza verosimili in quanto confermati anche nella corrispondenza.

Il racconto di Adami prosegue oltre l'episodio della scelta del taglio. Egli spiega come appunto «il *Nerone*, giunto a questo punto [...] era ancora ben lontano dal fiorire». Una serie di documenti doveva essere ancora approntata, sotto l'egida di un fremente Ricordi: le «disposizioni per l'allestimento scenico», gli «appunti che andavano dall'anima dei personaggi al più sottile particolare delle vesti, delle armi, delle decorazioni – tutto un materiale prezioso che Boito aveva tracciato e che diventò più tardi guida alla realizzazione scenica del Pogliaghi»⁹⁴. Ma dell'opera ormai pressoché pronta non si fece comunque più nulla alla fine, perché, come attesta la lettera del 23 ottobre 1916 a Toscanini⁹⁵, «quando finalmente giunse l'attesissima approvazione della carta e con un grande respiro di sollievo se ne spedì un grosso pacco al Maestro, costui rispose, sì, ringraziando, ma dicendo che laggiù si era accorto “di non saper la musica” e che perciò doveva ricominciare da capo a sprofondare negli studi di armonia»⁹⁶.

La convinzione che il Boito-musicista non fosse all'altezza del Boito-letterato era radicata nello stesso Maestro, che sempre secondo Adami l'avrebbe confessato anche all'«amico dei musicisti» durante i loro incontri pomeridiani in via Montebello. La

⁹⁴ Si crea qui un anacronismo fra le versioni di Adami 1943 e quella di Forzano 1924, che invece asserisce che le disposizioni sceniche della nuova opera furono consegnate a Pogliaghi allo scadere del secolo e che il pittore, già all'inizio del Novecento, avesse approntato tutti i disegni per l'apparato visivo. Cfr. Forzano 1924, p. 170.

⁹⁵ Boito a Toscanini, 23 ottobre 1916. De Rensis 1932, pp. 245-246.

⁹⁶ Adami 1943, p. 3.

tradizione di studi intorno alla figura di Boito condivise e tramandò questa opinione fino ai giorni nostri, a maggior ragione essendoci una prova ‘schiacciante’ di questa inadeguatezza, ossia lo stesso *Nerone*, incompiuto proprio per tale motivo⁹⁷.

Anche Adami abbraccia ovviamente questa interpretazione. Tuttavia aggiunge, alla fine del proprio articolo in cui solleva la spinosa questione invisa a Toscanini, in anni in cui ormai questo era lontano dall’Italia, una sua personale e acuta considerazione, che ha cura di introdurre con un ipotetico «forse». Uomo di teatro, ricordato ancora oggi certamente per la sua attività di librettista pucciniano piuttosto che per quella di scrittore, intuisce che un’ulteriore ragione avrebbe potuto impedire a Boito di terminare la propria opera – che ormai si era stabilito dovesse essere in quattro atti – prima di morire: un insormontabile problema drammaturgico dovuto al taglio del V atto, del quale forse il Maestro si pentì in un secondo momento, quando ormai era troppo tardi per porre rimedio. Infatti,

forse, [Boito] anche si andava convincendo che quell’abolizione del quinto atto mutilava la tragedia neroniana, che era tutta in questo epilogo. Ma con Giulio Ricordi non ne fece parola. E a sua volta l’editore non tentò nemmeno più di affrettare il compimento dell’opera⁹⁸.

La chiusura dell’articolo assume, in netto contrasto con la lucidità dell’ipotesi precedente, un carattere romanzato. La duplice incompiutezza dell’opera viene ricondotta anche ad una questione affettiva e mitica, restituendo l’immagine molto romantica di un anziano Boito chiuso nel suo studio, Faust «nel regno incantato e fantastico della solitudine laboriosa», affezionato alla propria antica compagnia e pertanto incapace di abbandonare la lunga fatica cui aveva dedicato gran parte della sua esistenza e che costituiva ormai la sua unica ragione di vita: terminare l’opera significava abbandonarla, tradirla:

⁹⁷ Cfr. De Rensis 1942, p. 178: «L’immagine, la parola, la metrica sgorgano facili dalla penna del Poeta; la nota, il suono, il colore armonico s’infrangono continuamente nella lotta con la tecnica. L’arte splendida che in cielo ha norma, sognata a vent’anni, l’arte franca dai nudi vincoli del metro e della forma giacque nel musicista allo stato d’incessante aspirazione. Non già che avesse rinunciato al sogno ma vi tendeva tranquillamente, saltuariamente, lentamente traendone motivo di più di compiacenza che di tormento. Il tormento, se mai, veniva dal fatto che altri lo credesse esistere in lui, che gli estranei vi appuntassero i loro occhi e la loro curiosità»; ma anche Orselli 1968, p. 204; Scarsi 1972, pp. 61; Buroni 2013, pp. 222-224.

⁹⁸ Adami 1943, p. 3.

Arrigo Boito rientrava, col suo incompiuto *Nerone*, nel regno incantato e fantastico della solitudine laboriosa, ridonava una ragione di vivere alla sua vita, si isolava con la sua coscienza di fronte al suo lavoro, si riabbandonava a quel divino ma ineffabile tormento che era la gioia sacra e suprema della sua esistenza.

Nonostante non sia ovviamente possibile confermarne con sicurezza l'attendibilità, la tesi di Adami è decisamente, fra quelle proposte in passato, quella più verosimile.

Certamente la scelta definitiva del taglio deve essere stata sofferta, probabilmente dettata anche dalla semplice stanchezza⁹⁹. Boito stesso aveva dichiarato più volte già all'inizio del Novecento, sia quando la tragedia in cinque atti non era ancora stata edita sia dopo la sua pubblicazione, di essere stanco e oppresso da un lungo e duro lavoro come «un Telamone sotto all'architrave che lo schiaccia»¹⁰⁰. È assai probabile dunque che, estenuato da più di mezzo secolo di ricerca, pressato dalla sempre crescente aspettativa del pubblico e della critica, ma in fondo persa la fiducia nelle proprie capacità di terminarla, decidesse infine di gettare in pasto alla folla desiderosa un'opera rifinita fin dove gli era stato possibile. È simile anche la conclusione cui è giunto Gerardo Guccini, durante il suo intervento di argomento neroniano al convegno *Orientamenti influenze contaminazioni nel teatro drammatico e musicale italiano dell'Ottocento* tenutosi a Firenze nel giugno 2016¹⁰¹, dopo aver tentato di ricostruire i tratti salienti del processo creativo che portò alla nascita dell'opera boitiana: lo studioso ha interpretato il taglio inopportuno del V atto come frutto della volontà – venata di un certo masochismo – di un Boito estenuato e rassegnato a mortificarsi, infliggendosi da sé una punizione per la propria inettitudine all'impresa durata sessant'anni.

Pure, considerando l'opera non-finita alla stregua di altri prodotti moderni che condividono la stessa caratteristica, come «lo sforzo dell'artista di rappresentare il 'non-rappresentabile' come sentimento che tende a correlare la limitatezza del *poter fare* con le mani, rispetto alla creatività della mente che viceversa non riesce a giustificare con l'intelletto l'impossibilità del *non poter fare*»¹⁰², sembrerebbe non esserci miglior coronamento dell'incompiuto *Nerone* alla lunga e incessante ricerca boitiana dell'Arte

⁹⁹ Cfr. Buroni 2013, p. 223.

¹⁰⁰ De Rensis 1932, p. 17.

¹⁰¹ V. *supra*, nt. 5.

¹⁰² Freccero 2017, p. 20.

Ideale, perfetta solo nel pensiero – «che forse in cielo ha norma» – e «sciolta dai rudi vincoli» formali, che resse come ossessione l'intera vita e produzione del Maestro.

2.b. Un'opera incompiuta?

Una ventina di anni fa Giovanni Gavazzeni dedicava la sua tesi di laurea proprio all'ultimo, mancato atto del capolavoro postumo di Boito. Intitolò significativamente un capitolo *Un atto 'dovuto'*, ponendosi alcune domande fondamentali ed entrando subito nel vivo della spinosa questione:

Fra i tanti problemi lasciati aperti dalla morte del compositore, lo stato del *Nerone* alimentò subito le opinioni più contraddittorie. Chi sosteneva l'esistenza di una partitura completa ed eseguibile; chi, al contrario, proclamava il *De Profundis* al sogno ambizioso del compositore. In quale forma, dunque, il defunto Maestro ne aveva abbandonato la composizione? L'opera poteva essere veramente eseguita? Esisteva davvero, e in quale forma, una partitura autografa o era scomparsa nuovamente vittima delle censure del suo autore? Le domande rimasero senza una risposta esauriente¹⁰³.

Chi sosteneva l'esistenza di una partitura completa ed eseguibile in effetti, contrariamente a quanto tramandavano e tramanda tuttora la versione ufficiale, non aveva del tutto torto.

All'indomani della *première* scaligera non fu tanto il dibattito sull'assenza del V atto ad infiammare gli animi dei critici e dei musicofili, quanto quello sulla portata dell'intervento toscaniniano nella versione definitiva del dramma musicale. Bruno Barilli, dopo aver assistito alla prima rappresentazione, constatò la 'stranezza' dell'orchestrazione della nuova opera dell'autore del *Mefistofele*: «Dal punto di vista strumentale [...] la sua nuova opera ci fa passare di sorpresa in sorpresa. L'orchestra barocca, sciancata e sfondata del *Mefistofele* può andarsi a nascondere. Qui le sonorità, gli impasti, i passaggi e la dinamica dei timbri, tutto insomma è risolto separatamente, come se una mano furtiva, saggia e delicata fosse passata con una leggerezza invisibile

103 Gavazzeni 1994-1995, p. 16.

sulle pagine della partitura»¹⁰⁴. Le illazioni furono però messe subito a tacere: sembra che al critico loquace la casa Ricordi sospendesse il salario mensile¹⁰⁵.

Una decina di anni dopo la morte di Boito, dopo aver diretto nel solo teatro milanese ben trentotto repliche dell'opera¹⁰⁶, il direttore concesse al «Giornale d'Italia» un'intervista pubblicata sul numero del 18 dicembre in cui chiariva le ragioni e le modalità dell'incompiutezza del *Nerone*, secondo una versione personalissima ma subito diventata ufficiale:

Il povero Boito, varie volte, assai prima di morire, m'aveva annunciata la fine del *Nerone* e la volontà di rappresentarlo alla Scala sotto la mia direzione, e tutte le volte, per la ormai leggendaria incontentabilità, rimandava il suo proposito, lacerando carte, modificando o rifacendo di sana pianta scene ed atti¹⁰⁷.

Le parole d'esordio di Toscanini sembrerebbero confermate anche dallo stesso Boito: De Rensis raccoglie una lettera del Maestro indirizzata al direttore e risalente all'ottobre 1916 in cui, comunicandogli la fine dell'orchestrazione del IV e ultimo atto, richiedeva indietro la partitura del I, già consegnata *illo tempore*, per «ritoccarla» – «la quale dev'essere certamente la più difettosa, essendo stata scritta prima d'ogni altra parte dell'opera»¹⁰⁸. A giudicare dalle scelte lessicali, doveva essere da un po' che Boito non l'aveva sott'occhio; anzi sembra che proprio non ricordasse nemmeno bene ciò che vi aveva scritto.

Questa lettera potrebbe altresì spiegare il perché alla partitura autografa del *Nerone* custodita presso l'Archivio Ricordi con la segnatura PART.365 manchi completamente il I atto. A questa si abbina, nello stesso archivio, un manoscritto della riduzione per canto e pianoforte dell'opera completa (PART.364), con correzioni autografe toscaniniane, cui mancano solo sei pagine all'inizio. Toscanini prosegue nel suo racconto, facendo molto probabilmente riferimento a questo documento:

104 B. Barilli, *La prima del «Nerone» alla Scala*, «Corriere Italiano», III/104 (2 maggio 1924), p. 7.

105 Gavazzeni 1994-1995, p. 22.

106 *Ivi*, p. 18.

107 Cit. in De Rensis 1932, p. 246.

108 Boito a Toscanini, 23 ottobre 1916: «Ho terminata l'orchestrazione del quart'atto, e, poiché mi sento la mano bene avviata da quest'ultimo lavoro ed esercitata la mente, desidererei profittarne per ritoccare la partitura del primo atto, la quale dev'essere certamente la più difettosa, essendo stata scritta prima d'ogni altra parte dell'opera». De Rensis 1932, pp. 245-246:246.

Quando [Boito] morì si trovò l'opera intera nella stesura per canto e pianoforte, ma incompleta nello strumentale. Però le abbondanti e precise indicazioni appuntate erano tali che per completare lo strumentale bastava seguirle e interpretarle. Ciò che è stato fatto scrupolosamente da me e dal maestro Tommasini. Curioso il fenomeno che accadeva nello spirito travagliato dell'indimenticabile artista. Le sue annotazioni relative all'armonizzazione e alla strumentazione erano esatte, poiché l'intuizione sonora non gli falliva quasi mai; ma allorché doveva concretare e realizzare s'allontanava dalla sua intuizione e non raggiungeva gli effetti previsti e voluti. Di qui pentimenti, avvilitamenti, accumulo di carte nel cestino, e rinvio a tempo indeterminato¹⁰⁹.

Stando a questa versione, temi e motivi, armonie e melodie del *Nerone* a noi noto, quello che si sarebbe dovuto riascoltare pochi anni or sono al Teatro Comunale di Bologna in apertura della stagione 2009-2010, sarebbero opera di Boito, contenuta nel suo spartito manoscritto; mentre la strumentazione sarebbe stata ricostruita interamente da Toscanini e Tommasini, cercando di rimanere fedeli alla volontà espressa dal Maestro in appunti e frammenti.

Ma gli stessi successori di Boito, gli Albertini, che consegnarono al direttore d'orchestra i materiali neroniani, perché l'opera, secondo la volontà espressa dal Maestro in punto di morte, fosse rappresentata, dichiararono di aver ereditato anche una partitura orchestrale¹¹⁰. E nella lettera che Boito inviò a Toscanini il 23 ottobre 1916, egli chiaramente indicò di aver concluso l'orchestrazione del IV atto: «ho terminata l'orchestrazione del quart'atto»¹¹¹. Ma non solo: indicando il I atto come sezione «scritta prima di ogni altra parte dell'opera» e «difettosa», implicitamente specificava anche che tutto il resto era concluso. Infine il fatto che la partitura degli altri atti fosse già in possesso di Toscanini o Ricordi corrobora la tesi che l'opera veniva considerata praticamente conclusa: mancava appunto solo il IV atto, finito di «orchestrare» nell'ottobre 1916.

Lo stesso anno in cui Gavazzeni discuteva la sua tesi, la famiglia romana Carandini vendette allo Stato un cospicuo nucleo di documenti boitiani dei quali era entrata in possesso tramite il senatore Luigi Albertini, nominato da Boito erede ed

¹⁰⁹ De Rensis 1932, p. 246.

¹¹⁰ Albertini 1945, pp. 255-256: «Il *Nerone* pose mio fratello innanzi ad una grossa responsabilità. Il libretto era finito e pubblicato da tempo: la linea melodica dei primi quattro atti (il 5°, musicalmente, non esistette mai che in embrione) era pure stesa completamente per il canto e per un'orchestrazione schematica; ma l'orchestrazione compiuta, nella sua complessità e coi suoi particolari, non esisteva».

¹¹¹ Boito a Toscanini, 23 ottobre 1916. De Rensis 1932, p. 245.

esecutore delle sue ultime volontà. Così una delle varie partiture manoscritte esistenti del *Nerone* e un carteggio entrarono a far parte delle collezioni della biblioteca Palatina di Parma. Quattro faldoni (Biblioteca Palatina, sez. musicale, ψ .I.61/I-V), suddivisi a loro volta in cinque sezioni – poiché ognuna delle scene dell'atto IV è a sé stante – raccolgono una versione autografa e definitiva dell'opera, di cui lo stesso Maestro sancì la compiutezza. Nell'ultima carta egli vi appuntò, con l'ironia tipica dei compositori che portano a termine un travagliato lavoro – si pensi al tescchetto pucciniano in margine alla pagina relativa alla morte di Mimì del manoscritto della *Bohème* – «Cala il sipario | Fine del quarto ed ultimo atto | 12 ottobre 1916 | Arrigo Boito | e | Kronos».

Chiunque sfogli il primo atto dell'opera (ψ .I.61/I) si rende immediatamente conto del fatto che esso è eseguibile così com'è: non solo è completo, ma è anche scritto ordinatamente e in una grafia polita; sembra a tutti gli effetti una versione definitiva, praticamente da dare alle stampe, completa persino di note di scena, che devono essere state aggiunte in un secondo momento, con un altro inchiostro, più trasparente, ma sempre dalla stessa mano. Nel faldone è ancora inserito un foglietto con annotazione a mano, in rosso: «È incompleta. Manca la parte dei timpani nella scena finale del corteo. Verificare. Controllare le lineette sul margine basso delle pagine da analizzare se appartengono a correzioni [*sic*] già fatte o da farsi».

Simili sono le osservazioni che si possono fare per i due atti successivi (ψ .I.61/II-III): qui mancano le dinamiche e le indicazioni agogiche oppure le note sceniche sono incomplete, mentre la parte di Asteria presenta anche alcuni pentimenti; la grafia è però sempre chiara e ordinata, segno che anche queste parti, che sicuramente andavano riviste e sistemate, erano comunque considerate una versione definitiva. Una cosa risulta evidente persino ad una superficiale osservazione delle carte: nulla nell'assetto della partitura anche per questi due atti fa pensare alla necessità di un intervento creativo esterno.

Le cose si complicano invece con il quarto e il quinto faldone (ψ .I.61/IV-V), contenenti ciascuno le due sezioni dell'ultimo atto dell'opera, la scena dell'oppido (atto IV.1) e quella dello spoliario (atto IV.2): subentra qui un'incredibile confusione, persino nell'ordine dei fogli; tagli, pentimenti, righe lasciati vuoti, emendamenti rendono veramente difficile districarsi fra le carte, aumentando il livello di incomprensibilità di pagine già indecifrabili. L'orchestrazione, pure non del tutto completa, pare comunque

già in stadio avanzato, ma la grafia è talmente disordinata che revisione e trascrizione in questo caso erano sicuramente doverose. È questa l'unica parte dell'opera dove era giustificabile un intervento ulteriore che ripristinasse l'ordine.

È ovviamente impossibile in questa sede tentare anche solo un minimo lavoro di ricostruzione della partitura originaria, che permetta di capire dove e come Toscanini e i collaboratori abbiano agito, soprattutto per quanto riguarda il IV atto: già molto tempo bisognerebbe dedicare alle varianti apportate al solo I atto, pure solito nell'autografo di Boito. Confrontando l'autografo con la versione a stampa dell'opera si notano subito modifiche nelle indicazioni di tempo e nelle dinamiche, nell'assetto orchestrale. Qua e là ci sono dei tagli che non sembrano previsti nel manoscritto, dove invece, in qualche punto, sono annotate con precisione le lievissime modifiche da apportare. Gavazzeni a titolo puramente indicativo, per verificare che le impressioni di Barilli descritte sul «Corriere Italiano» fossero corrette, tentò un breve confronto fra l'orchestrazione della scena del sogno di Simone secondo le versioni rispettivamente dell'«autografo Carandini»¹¹², e della partitura a stampa edita da Ricordi, osservando che

Da una parte Boito concepiva un colore orchestrale in generale scuro, che desse un effetto di distanza (infatti specifica: "come in lontananza"). L'armonia di sostegno veniva affidata ai cinque corni, con l'accompagnamento delle due arpe, d'effetto asciutto e più agro anche per il contrappunto dei flauti col ripieno di oboi, corno inglese e clarinetti.

Dall'altra la concezione dei revisori è improntata a far emergere un colore più lucente, sottolineando il carattere grandioso dell'affermazione di Simon Mago. Infatti il sostegno armonico passa dai corni agli ottoni, più chiari: trombe in do sostenute dal solo primo trombone. L'organico viene sensibilmente alleggerito (cassati oboi e corno inglese), il passaggio delle due arpe totalmente riscritto (gli arpeggi divisi fra quartine di semicroma e terzine di biscroma), il disegno per seste in moto contrario dei flauti e dei clarinetti stemperato in un effetto impressionistico più caldo e soffuso, più prossimo, insomma, al gusto strumentale tedesco e francese¹¹³

112 Non si capisce in realtà quale sia la partitura autografa della famiglia Carandini consultata da Gavazzeni. Egli riporta di aver consultato un manoscritto che lo stesso autore indica risalente al 1911: sull'ultima pagina del IV atto lo studioso avrebbe infatti ritrovato la scritta «Fine dell'opera. Boito-Kronos - 1911» (cfr. Gavazzeni 1994-1995, p. 30). Tuttavia nell'ultima carta del manoscritto proveniente dalla famiglia Carandini e acquistato dallo Stato nel 1995 per essere inserito nelle collezioni della Biblioteca Palatina si legge: «Cala il sipario | Fine del quarto ed ultimo atto | 12 ottobre 1916 | Arrigo Boito | e | Kronos». Ovviamente Gavazzeni non può riferirsi al manoscritto conservato presso l'Archivio Ricordi poiché manca completamente il I atto.

113 Gavazzeni 1994-1995, p. 26.

Affrontando più in là anche l'incipit dell'atto IV.1, conclude che, almeno in relazione alle scene prese in considerazione, la pesante revisione di Toscanini e Tommasini ha completamente tradito lo spirito originario dell'opera boitiana con una nuova orchestrazione dal gusto impressionista che, modellata sulle recenti suggestioni oltralpine e sulla musica di Debussy, «autorizza sì la partitura boitiana ad accedere nel ventesimo secolo, ma ne tradisce lo spirito»¹¹⁴.

Il processo di restauro e integrazione intrapreso da Toscanini fu descritto da varie testate quando, sei anni dopo la morte del Maestro, giunse il momento di rappresentare l'opera. Carlo Gatti lo riassunse ai lettori dell'«Illustrazione Universale» lodando il ruolo del direttore, poiché era grazie ai suoi sforzi che l'opera finalmente avrebbe potuto vedere la luce. Egli riporta anche la notizia che ad affidare tutti i materiali boitiani a Toscanini fossero stati proprio gli eredi universali del Maestro, che ne avevano raccolto l'ingombrante eredità cartacea:

Allo studio di *Nerone* [Toscanini] si pose con grandissima alacrità. [...] Ha preso di sé tutto il materiale dell'opera di Arrigo Boito che il senatore Albertini gli ha trasmesso: i fogli della partitura d'orchestra fotografati (nitidi in principio, e sulla fine sempre meno accurati, come se la mano abbia avuto fretta di portare a termine il lavoro), i foglietti della riduzione per canto e pianoforte e i vari esemplari della tragedia stampata dai Treves e cosparsi delle annotazioni postevi dal Boito¹¹⁵.

Toscanini mostrò in quell'occasione a Gatti le riproduzioni fotografiche dell'autografo, descritto nell'articolo in maniera verosimile a quella in cui appare oggi nei faldoni milanesi e parmensi: compiuto e precisissimo all'inizio dell'opera, poi un po' meno dettagliato, fino al guazzabuglio dell'ultimo atto, che Kronos inesorabilmente imponeva al Maestro di finire al più presto.

Nonostante non corresse buon sangue fra il Toscanini e il regime fascista, nessuno osò, negli anni in cui il *Nerone* fu rappresentato con prestigio in molti teatri d'Italia, mettere in dubbio l'onestà intellettuale del più o meno pesante restauro condotto sulla partitura boitiana. Poche altre voci insidiose, decisamente prive della

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ C. Gatti 1924, *Arrigo Boito e il «Nerone»*, «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 maggio 1924), p. 584.

stessa risonanza di quella di Barilli, giungevano dai confini orientali d'Italia. Anzi, tutti lodarono il rispetto e la stima che il direttore dimostrava di continuare a dimostrare per Boito e che l'avevano indotto a portare alle scene l'opera che avrebbe permesso di consacrare definitivamente la memoria del compositore.

La gloria di questa operazione si rifletté sulla stessa figura del direttore, che per il suo operato ricevette elogi già prima che il *Nerone* comparisse sulle scene, essendo salutato all'unanimità come il custode delle volontà autoriali:

Il grande animatore della tragedia postuma di Arrigo Boito è il Maestro Toscanini. Tutte le fila della tela che si svolge dinanzi ai nostri occhi, sono radunate nelle sue mani [...] Ogni riflessione, ogni indicazione del compositore egli ha meditato; ogni particolare poetico, pittorico, plastico, musicale ha collocato nella sua giusta luce ideale. Ha ricreato in sé l'opera, l'ha fatta sua; e non vuole che ciò appaia, soltanto l'Arte intende che ne abbia vantaggio. Non c'è episodio dell'opera ch'egli non abbia scandagliato, penetrato. E sempre con sereno giudizio, anche se con animo commosso. Dice il maestro Toscanini: «No, l'affetto, la venerazione che io serbo alla memoria di Boito non fanno velo al mio discernimento. Sento che l'opera è bella, ch'è il voto purissimo di un nobile artista per un'arte eletta, e mi reco a dovere e ad onore di presentarla alle genti e di proporla per esempio ai nuovi compositori d'Italia»¹¹⁶.

Nello stesso anno in cui Raffaello De Rensis intervistò il direttore per il «Giornale d'Italia» si spegneva, povero e dimenticato, il compositore istriano Antonio Smareglia (1854-1929), allievo prediletto del compianto Franco Faccio, al quale anche Boito era assai legato. Era uno dei pochi autori della generazione della 'Giovane Scuola' che Boito stimasse¹¹⁷. Ricevette allora anche oltralpe: le sue opere, tradotte in tedesco, circolarono nei principali teatri dell'Austria e della Germania. Alla Scala forse lo ricordavano ancora: all'inizio del secolo era stato proprio Toscanini a portarlo nel principale teatro lirico italiano, nonostante fosse invisibile a Giulio Ricordi, dirigendo nel 1903 la sua *Oceàna*, che Boito definì «un'opera che apre un capitolo nuovo nella storia del teatro italiano»¹¹⁸. Le «dicerie» contro cui polemizzava Toscanini durante l'intervista si riferivano probabilmente anche a lui¹¹⁹.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Budden 1984, p. 297.

¹¹⁸ Petronio 2004, p. 29.

¹¹⁹ Ma forse non solo: secondo una di queste dicerie la musica per la danza della fanciulla gaditana dell'atto IV sarebbe addirittura stata composta da Ildebrando Pizzetti (cfr. Gavazzoni 1994-1995, p. 19).

Il figlio di Smareglia¹²⁰, Mario, reagì immediatamente all'intervista di Toscanini con una lettera aperta pubblicata sul «Popolo di Trieste» il 27 dicembre 1929:

In una sua intervista sul «Giornale d'Italia» il maestro Toscanini ha voluto stabilire la verità intorno ai reali rimaneggiamenti apportati da mani estranee alla partitura del *Nerone* e dichiara che questi vennero fatti da lui e dal maestro Tommasini, facendo passare per 'diceria' una verità che non teme smentita¹²¹.

Egli condannò il direttore per il fatto di aver disonorato la memoria del defunto Boito con un atteggiamento a suo parere scorretto, essendosi attribuito meriti eccessivi:

Il ricordo e l'affetto che conservo di Arrigo Boito, artista buono e soprattutto onesto, m'impone il silenzio su delusioni ed amarezze che a lui non vennero risparmiate da amici che oggi si ritengono gli unici depositari e custodi della sua gloria; non posso però tacere, se non calpestando l'amore filiale, di stabilire la verità sulla collaborazione che mio padre ebbe intorno alla partitura del *Nerone*¹²².

Difendendo egli la memoria del padre, ovviamente non possiamo essere certi della sua obiettività. È tuttavia notevole il fatto che, forte di una reale intimità del padre e di lui stesso con Boito¹²³, smentisca completamente la versione ufficiale, confermando un procedimento di restauro – pur relativo solo al I atto – completamente diverso da quello descritto dal direttore: i ruoli si invertono completamente e Toscanini diventa semplice lettore al pianoforte e trascrittore di una partitura emendata invece dallo stesso Smareglia che, cieco, non poteva più leggere la musica e doveva essere per forza assistito:

Nel gennaio 1919 Arturo Toscanini, che non si sentiva di affrontare da solo tanta responsabilità, [...] invitava mio padre verso il compenso di lire 1000 a completare la partitura del *Nerone*, seguendo le precise ed abbondanti indicazioni lasciate da Boito.

120 Mario Smareglia, a sua volta compositore: ridusse allo spartito canto-piano per la Ricordi le opere del padre e di Victor De Sabata. Amato dallo stesso Boito, di cui da bambino frequentò assiduamente la dimora milanese in compagnia del padre. Boito lo propose a Tito II Ricordi come revisore della partitura del suo *Mefistofele*. Cfr. De Rensis 1932, p. 251.

121 L'intervista di Mario Smareglia al «Popolo di Trieste» è contenuta in Della Corte 1989, pp. 204-205.

122 *Ibid.*

123 Cfr. anche la lettera di Boito a Smareglia, 17 luglio 1912, e il relativo commento. De Rensis 1932, pp. 250-251.

Il lavoro venne fatto in casa Toscanini tutti i giorni nel pomeriggio; Toscanini suonava e mio padre, con la sua prodigiosa memoria, afferrava la composizione, dettando poi a Toscanini l'istrumentale. Il rifacimento del primo atto fu ultimato circa in tre mesi, poscia Toscanini non si fece più vivo, rinchiudendosi in un impenetrabile mutismo e licenziando Antonio Smareglia come umile copista¹²⁴.

Mario Smareglia definisce con una parola precisa il lavoro compiuto sul *Nerone*: «rifacimento». Ma perché mettere mano a una partitura, come per esempio quella del primo atto, già pressoché finita nel manoscritto dello stesso autore? È Toscanini stesso a fornire la risposta: egli non apprezzava fino in fondo il lavoro svolto da Boito e delle sue osservazioni non fece mistero allo stesso Maestro quando questo era ancora in vita:

Un giorno finalmente [Boito] mi consegnò le prime scene del primo atto. Osservai subito che la struttura dell'armonia e dello strumentale procedeva incerta, sommaria e lacunosa, ciò che mi avvili al punto di non riuscire a decidermi di abboccare con l'autore. Il quale se ne accorse e andava sussurrando: «Il *Nerone* non piace a Toscanini».¹²⁵

Filippo Sacchi, nella monografia toscaniniana, ricorda come fosse proprio un particolare dell'orchestrazione del sogno di Simon Mago nell'atto I («Plaudono a Roma») quello che meno convinceva il direttore¹²⁶, che appunto, una volta scomparso il compositore, lo 'emendò' nella maniera descritta sopra da Gavazzoni. Curiose le critiche di Toscanini a una partitura che altre voci, piuttosto autorevoli, avevano dimostrato di apprezzare.

Infatti ad Antonio Smareglia, di cui aveva grande stima, Boito aveva inviato nel secondo decennio del nuovo secolo la partitura dell'opera, per riceverne le impressioni. Erano quelli gli anni di più intenso lavoro compositivo neroniano e della maggiore consuetudine con gli Smareglia – «negli anni dal 1911 al 1914, divenuto quasi inaccessibile, Boito riceveva, invece, spesso affettuosamente, Smareglia e il figlio Mario, per il quale aveva una paterna cura»¹²⁷. Ci è giunta la lettera di ringraziamento di Boito che risponde a Smareglia a seguito di un suo giudizio evidentemente positivo sul *Nerone*, che trovava incoraggiante per la prosecuzione dei lavori nella stessa direzione:

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ De Rensis 1961, p. 117.

¹²⁶ Sacchi 1951, p. 286.

¹²⁷ De Rensis 1932, p. 251.

Ti ringrazio d'avermi scritto sotto l'impressione della lettura appena compiuta; la tua schietta e vivace approvazione m'è giunta come un grande conforto e come una ricompensa grande.

Tu giudichi quel lavoro come veramente dev'essere giudicato, cioè nei suoi rapporti col teatro e colla musica¹²⁸.

La lettera aperta di Mario Smareglia, rancoroso per il trattamento riservato da Toscanini al padre, mira soprattutto a smentire la versione ufficiale sul completamente dell'opera divulgata da Toscanini e dalla Ricordi, ma purtroppo non aggiunge ulteriori dettagli che possano chiarire in quale stato il compositore istriano trovò l'opera nel momento in cui fu chiamato a collaborare al suo restauro¹²⁹. A divulgare la versione 'alternativa', che rimase del tutto prova di risonanza, furono solo i giornali locali delle terre d'origine del compositore la cui stella, mai particolarmente luminosa, aveva iniziato già da tempo ad offuscarsi, condita anche da aneddoti maligni dell'*élite* culturale che lo accusava di attirare il malocchio. Toscanini non si degnò nemmeno di smentire le parole del figlio di Smareglia.

Il successivo collaboratore del direttore, una volta liquidato Smareglia, Vincenzo Tommasini (1878-1950), ben più giovane del precedente e più aggiornato sulle novità straniere, fine orchestratore di opere di chiara ispirazione impressionista quali *Chiari di luna* e *Paesaggi toscani* nonché principale propugnatore in Italia dell'opera di Debussy, difese strenuamente la versione toscana, privandosi tra l'altro di ogni merito nel lavoro di restauro del *Nerone* e mostrando un atteggiamento deferente affatto diverso da quello dei discendenti del defunto compositore istriano. Anni dopo egli profetizzò:

Il giorno in cui si potrà porre la partitura del *Nerone* quale è stata curata da Toscanini, di fronte all'abbozzo lasciato da Boito, la genialità interpretativa di lui apparirà sotto una luce sconosciuta, e si avrà una prova convincente di come essa possa considerarsi, nelle maggiori sue manifestazioni, attività creatrice [...] e sono convinto che nessun compositore – per quanto

128 Boito a Smareglia, 17 luglio 1912. De Rensis 1932, pp. 250-251. In partic. v. anche *ibid.* il commento del curatore: «si riferisce alla lettura del *Nerone* ed alla profonda impressione ricevuta dallo Smareglia».

129 Della Corte 1989, p. 205: «il maestro Toscanini con non chiare dichiarazioni volle più tardi far ritenere che l'istrumentale del primo atto, fatto da mio padre, sarebbe stato distrutto, ma ciò però non corrispose al vero, poiché durante una rappresentazione alla Scala, mio padre poté constatare che tutte le disposizioni da lui dettate furono conservate, rammaricandosi solo per alcune lievi modifiche che guastavano ciò che egli aveva immaginato [...] Conclusione: Antonio Smareglia completò la partitura del primo atto del *Nerone* per lire 3000 (diconsi lire tremila), ed ora il maestro Toscanini con l'autorità che deriva dalla sua popolarità ritiene di stabilire il vero, tacendo la collaborazione di mio padre».

esperto e geniale – avrebbe potuto raggiungere il risultato ottenuto da quell'incomparabile interprete¹³⁰.

Con l'obiettivo di difendere la memoria di Toscanini ed elogiarne l'opera, quella di Tommasini si trasforma nella voce principale e più autorevole, proprio perché direttamente coinvolta, che attesta quanto il lavoro svolto sulla partitura boitiana da Toscanini e i collaboratori sia stato invece «creativo», più che di mera revisione. Le affermazioni di Tommasini confermano involontariamente quanto sia necessaria un'edizione critica che, proseguendo il lavoro abbozzato da Giovanni Gavazzeni, possa sciogliere la confusione generata da tutte le versioni che hanno descritto l'incompiutezza dell'opera, restituendole finalmente l'aspetto che doveva avere nella mente di Boito quando, in compagnia di Kronos, la concluse il 12 ottobre 1916, prima che Toscanini, Smareglia e Tommasini vi apponessero la loro – più o meno lieve – mano.

3. Nerone prima del *Nerone*

Gli studiosi hanno già affrontato con successo l'argomento del meticoloso lavoro di documentazione condotto da Boito in preparazione alla sua prima opera, evidenziando da parte del Maestro un modo onnivoro ed erudito di affrontare la materia, con un'attenzione maniacale per il dettaglio e l'interesse per fonti apparentemente secondarie rispetto al dramma di Goethe. In particolare Alison Terbell Nikitopoulos, consultando l'inventario della biblioteca boitiana custodita presso il Conservatorio di Parma e basandosi sulle citazioni inserite nell'edizione del libretto del cosiddetto *Primo Mefistofele*, ha potuto redigere un elenco di fonti di argomento faustiano note al Maestro, da lui possedute o semplicemente consultate. Ha così potuto ipotizzare che egli

abbia passato lunghissime ore leggendo e investigando una molteplicità di oscuri lavori su Faust che potevano o non potevano essergli utili per la sua creazione. [...] dopo Goethe, il libro di Ristelhuber fu la fonte che esercitò la maggiore influenza sul libretto del *Mefistofele*. La lettura dell'erudito francese fornì a Boito una migliore comprensione storica della leggenda di Faust, gli

130 Frassati 1967, p. 281.

consentì d'allontanarsi in modo giustificato e motivato dal modello del capolavoro goethiano, e gli fornì una collezione impressionante di citazioni per il suo primo libretto¹³¹.

La vastità della cultura del Maestro ma soprattutto i lunghissimi anni che trascorsero dal momento in cui iniziò a pensare alla sua seconda opera fino a quello in cui vi appose la parola fine rendono lo studio delle sue «elucubrazioni neroniane»¹³² molto più problematico di quanto non fosse quello intorno al *Mefistofele*, un'opera dalla genesi breve rispetto a quella del *Nerone*. Inoltre la quantità di fonti che tramandano la vicenda del patto con il demonio dell'anziano scienziato, nonostante la celebrità del dramma di Goethe, non è certo paragonabile a quella di opere che, fin dall'Antichità, si sono occupate del più discusso e famoso fra gli imperatori romani.

Gli studiosi e i critici non poterono attendere la versione musicata del dramma per parlare del *Nerone*. La pubblicazione nel 1901 da parte di Treves della muta tragedia boitiana cominciò ad attirare l'attenzione di latinisti, storici e filologi, con la sua ricchezza di dettagli relativi al costume e all'ambientazione. L'evento inaugurò una tradizione di studi boitiani di ampio respiro, che pretendevano di occuparsi anche dell'opera appena pubblicata, nonostante se ne ignorasse ancora la musica. In questo contesto si colloca il saggio critico dal titolo *Il «Nerone» di A. Boito* che Romualdo Giani, studioso di arti e lettere, pubblicò inizialmente sulla «Rivista Musicale Italiana» lo stesso anno in cui uscì la tragedia boitiana, e di cui venne edita anche una seconda edizione, ampliata, di poco precedente la *première* scaligera dell'opera¹³³.

Il suo pesante contributo è assai particolare. Non solo fu scritto quando dell'opera era noto solo il muto testo drammatico; soprattutto il suo autore non conosceva di persona Boito¹³⁴: ne divenne corrispondente solo dopo l'uscita del saggio, quando il Maestro gli scrisse di persona complimentandosi per aver saputo cogliere la portata dell'immenso lavoro celato dietro alla tragedia. Giani dunque non poteva conoscere quali testi Boito custodisse nella sua biblioteca e quali potesse aver conosciuto. Forte di una sterminata cultura letteraria e archeologica, individuò le fonti basandosi interamente su un attento raffronto del testo del *Nerone* con i classici di età

131 Nikitopoulos 1994^a, p. 259.

132 Nardi 1942^a, pp. 113,494.

133 Giani 1924.

134 Le insinuazioni avanzate da alcuni che invece Giani conoscesse già Boito prima di scrivere il saggio sul *Nerone* vengono prontamente smentite da De Rensis 1932, p. 255.

imperiale e la primitiva letteratura cristiana, ma anche con la produzione contemporanea di argomento neroniano:

Alcuni passi dei *Fatti* e delle *Lettere* degli Apostoli vi si ricompongono a crear la figura cristiana, ardente e soave, di Fanuèl. La tradizione dell'Antimessia vi si riatteggia in Simone, falso dottore e falso profeta, tentator di fedeli, seduttor delle turbe, perverso consigliere del Cesare, artefice primo della persecuzione da cui s'inizia l'epopea del Martirio. Il mito dell'Elena cortigiana vi rivive in Asteria, soggetta al Taumaturgo, fascinata dal male, attratta verso il Matricida da un impuro fermento d'amore. Terpnos, Sporo, Tigellino, Alituro, M. Anneo Lucano e in parte Rubria vi son rievocati dalla storia¹³⁵.

Sulla base di affinità di contenuti l'erudito torinese approntò un elenco nutrito di autori antichi e moderni, che va da Svetonio a Tacito, da Dione Cassio a Flavio Giuseppe, e si allarga fino a comprendere Seneca, i due Plinii, Lucano, Petronio, Persio, Maziale e Giovenale per quanto riguarda la letteratura antica e pagana; da Clemente Romano a Ireneo, da Ippolito a Epifanio, dagli *Atti degli Apostoli* all'*Apocalisse* per quanto riguarda invece quella cristiana. Fra i titoli contemporanei citati da Giani spiccano invece quelli dell'*Antechrist* di Renan, dell'*Ahasver in Rom* di Hamerling, del *Paulus* di Algelstem, del *Paolo* di Gazoletti, del *Néron tragédien* di Robert. Il dotto resoconto ricevette appunto l'elogio dello stesso Maestro, che si premurò di scrivere una lettera compiaciuta all'autore del saggio per la «vastità della coltura poetica e storica ed estetica e letteraria»: «Le fonti più nascoste non le sono sfuggite; un verso delle *Coefore* poco notevole e che nessuno ricorda, alcune notizie assai preziose ma disperse e smarrite nell'immensa boscaglia della *Storia naturale* di Plinio e così cento altre [...] seppi cogliere dai fugaci passi del dialogo e dei fatti le linee caratteristiche di Nerone e del suo tempo e le avvalorò con le citazioni dei testi dai quali io stesso le trassi»¹³⁶.

Pietro Nardi, che invece, a differenza di Giani, conosceva la biblioteca del Boito, riprese quarant'anni più tardi l'elenco di Giani, lodandone ancora la completezza¹³⁷. Si permise di inserirvi un'importantissima opera ottocentesca, «sconosciuta a Giani» ma presente nella biblioteca di Boito e da questi studiata, «dalle pagine piene di segni a

¹³⁵ Giani 1924, pp. 74-75.

¹³⁶ Boito a Giani, 29 novembre 1901. De Rensis 1932, pp. 252-255: 252. Giani a sua volta, nella seconda edizione del suo studio (1924), si pregio di inserire la prestigiosa riproduzione anastatica dei complimenti boitiani. *Cfr.* Giani 1924, p. VIII.

¹³⁷ Nardi 1942^a, pp. 1522-1524.

matita»: si tratta delle allora celebri *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine* di Ludwig Friedländer. Queste, assieme al *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments* di Darenberg e Saglio¹³⁸, anch'esso con le pagine «segnatissime a matita», costituirono la principale fonte da cui ricavare miriadi di dettagli e particolari sul costume e l'ambientazione, «cumulati senza un apparente discernimento selettivo»¹³⁹. Giudicando più che esauriente il lungo elenco di Giani integrato da Nardi, gli studiosi che nella seconda metà del secolo scorso si occuparono del *Nerone* tralasciarono la questione delle fonti, continuando a far riferimento al saggio dello studioso torinese¹⁴⁰.

È stata Giovannella Cresci Marrone, durante il convegno organizzato a Venezia in occasione del centocinquantenario boitiano a riaprire il discorso, dal momento che i contributi di Nardi e Giani, nonostante l'autorevolezza, cominciavano a essere piuttosto datati, ma soprattutto perché giudicava opportuno non «limitarsi all'identificazione delle fonti classiche recepite dall'autore in forma diretta o mediata, bensì meglio affluare le modalità del loro uso all'interno della sperimentazione di Boito nonché precisare la qualità del suo approccio con il passato e del suo rapporto con esso»¹⁴¹. La sua ricerca non aveva fini drammaturgici, ma era invece condotta con una prospettiva storiografica, con l'obiettivo di «comprendere quale ideologia dell'antico risulti sottesa al *Nerone* boitiano»¹⁴². Ad interessarla era la dettagliata definizione «delle romanità» di età imperiale su base antitetica – è lo stesso argomento che già aveva affascinato anche Romagnoli, quando appunto aveva sentenziato che Boito aveva perfettamente colto la scomparsa, in età neroniana, della più autentica «romanità», sempre più contaminata dal dilagare dell'«orientalismo»¹⁴³. La Roma imperiale boitiana è infatti un fermento: culture lingue, religioni, tradizioni si mescolano e coabitano più o meno pacificamente. Ciò è evidente fin dall'inizio della tragedia e dell'opera in musica, attraverso la presenza e la continua sovrapposizione di differenti e antitetici stimoli uditivi (le voci «portate dal vento, disperse dal vento» che riempiono la «vasta campagna») e visiva (i vari cortei che attraversano la scena a intervalli regolari).

138 *Ivi*, pp. 1523-1524.

139 Cresci Marrone 1994, p. 478.

140 Marini 1968, p. 20-21.

141 Cresci Marrone 1994, p. 474.

142 *Ibid.*

143 Romagnoli 1924, pp. 166-167.

Riaffermando l'importanza delle fonti antiche già citate da Giani – *in primis* Tacito, per il suo «approccio più storiografico», e Svetonio, per la sua «inesauribile aneddotica»¹⁴⁴ – e contemporaneamente ridimensionando l'importanza di quelle cristiane¹⁴⁵, la Cresci si è soffermata invece sulle fonti contemporanee già citate da Giani: «Boito [...] fu destinato a subire il fascino di opere, quali le monografie di Ernest Renan¹⁴⁶, le quali fortemente influenzarono la crescita del *Nerone* anche nello sviluppo della trama e nella selezione dei personaggi, contribuendo a rafforzare il nostro nella convinzione di una Roma neroniana, percepita come crogiolo di antitetiche proposte esistenziali»¹⁴⁷. La studiosa ha aggiunto qualche titolo ottocentesco: una biografia neroniana di Jean de Champigny, e due opere di carattere più specialistico, il *Manuel des Antiquités Romanines* di Mommsen e Marquardt, sicuramente consultato «in base a riscontri assai contingenti» di natura non specificata, e il *Nerone e la sua corte nella storia e nell'arte* di Callegari¹⁴⁸.

È comunque difficile stabilire se Boito, desideroso di creare un'opera di argomento neroniano, sia partito dalla lettura di Tacito – nominato nella ormai celebre missiva a Paolo Reale nei lontani anni sessanta¹⁴⁹ – o a Tacito sia giunto dopo un'accurata documentazione su fonti contemporanee, come appunto il Renan citato dalla Cresci. Certamente queste ultime abbondavano e all'epoca era davvero semplice imbattersi in *Nerone nella letteratura e nell'arte*.

3.a. *Nerone nella letteratura e nell'arte contemporanea*

Abbiamo già incontrato, negli stessi anni in cui Boito progettava la sua opera più ambiziosa, le lamentele di Domenico Gnoli pubblicate sulla «Nuova Antologia», scatenate dall'interesse morboso per la figura del dissoluto imperatore, nuovo paladino di artisti contemporanei che ne guardavano la follia con occhio indulgente e invece, minimamente interessati a condannarlo o a prenderne le distanze, contemplavano attratti i suoi vizi e la sua sfrenata sensualità.

144 Cresci Marrone 1994, p. 475.

145 *Ivi*, p. 474.

146 I testi cui la studiosa si riferisce sono Renan 1863, Renan 1866, Renan 1869 e Renan 1873.

147 Cresci Marrone 1994, p. 476.

148 *Ivi*, p. 478, nt. 13-14.

149 Boito a Reale, 19 aprile 1862. De Rensis 1932, pp. 249-250.

Gnoli nominava le opere più recenti che avevano come protagonista il ‘nuovo’, irresistibile Nerone¹⁵⁰: il romanzo *Acté* di Alexandre Dumas, la *pièce* teatrale *Nerone* del Cossa, che «calca tra gli applausi le nostre scene», un dramma di Somet e Belmontel intitolato *Une fête de Néron*, un *Epicharis et Néron* di Legouv  , una *Mort de Néron* di Duneau e infine il celebratissimo poema di Hamerling *Ashavero in Roma*. Ma le fonti non si limitavano alla letteratura, poich   Gnoli aveva perfettamente davanti agli occhi la «statua bizzarra del Gallori»¹⁵¹ e altri quadri «tedeschi celebratissimi, l’uno del Piloty, l’altro del Kaulbach»; ma soprattutto attir   la sua attenzione un «gran quadro, *Le luminarie di Nerone*, che di recente aveva tratto molto concorso d’italiani e di forestieri a vederlo», del «signor Siemiradzki, giovane pittore polacco»¹⁵². Dipinto a partire dal 1873 ed esposto proprio nel 1876 all’Istituto di Belle Arti di Roma, eccolo descritto dallo stesso pittore:

Si ricollega alle prime persecuzioni dei cristiani sotto Nerone.    notte, nel meraviglioso giardino della *Domus aurea* di Nerone tutto    ormai pronto per gli sfarzi della festa; [...] i cristiani sono stati ricoperti di strame, cosparsi di pece, legati a dei pali alti e disposti a distanze uguali; [...] gli schiavi stanno per dar fuoco a quelle torce umane destinate a illuminare la pi   ignobile delle orge, ma anche a disperdere le tenebre del paganesimo e, tra le pi   atroci sofferenze, a diffondere la luce della nuova dottrina di Cristo. Pertanto penso a questo titolo per il mio quadro: *Fuochi cristiani* o *Fuochi del cristianesimo*¹⁵³.

Oggi esposta alla Pinacoteca Nazionale di Cracovia, la grande tela    incredibilmente somigliante ad un preciso momento del quinto atto del *Nerone* boitiano: quello in cui nel teatro imperiale, in seguito a una violenta scossa di terremoto, «crolla il muro di destra della scena del fondo insino alla *porta regia*. Da quello squarcio si vedono in lontananza le *luminarie negli orti di Nerone* [il corsivo    presente anche nell’edizione] coi cristiani che ardono legati agli alti pali»¹⁵⁴. Tale visione    additata a Nerone dagli spettri delle sue vittime, mentre egli esclama «Vedo i Cristiani nel bitume ardenti, | Torcie viventi»¹⁵⁵: per lui    ormai «giunto il di dell’ira». Il corsivo per descrivere la scena

150 Gnoli 1876, pp. 244-245.

151 *Ibid.* La statua    ovviamente quel *Nerone vestito da donna* di cui parla anche Agosti 1994, p. 510.

152 *Ivi*, p. 243.

153 La citazione della lettera inviata a Peter Iseyev, tradotta in italiano dal russo,    in Miziolek 2009-2010, p. 142.

154 Tragedia, p. 240 (atto V).

155 *Ibid.*

improvvisamente apparsa sul fondo del palcoscenico segnala che evidentemente Boito la immaginava proprio come un vero e proprio *tableau*, simile – qualora non identico – a quello del pittore polacco.

Non possiamo sapere con certezza se Boito l'avesse visto. Dato l'enorme successo dell'opera, era impossibile non averne sentito anche solo parlare: recensioni entusiastiche apparvero su «L'Opinione», la «Gazzetta d'Italia» e «L'Illustrazione Italiana» e altri periodici. Inoltre l'impatto visivo della scena boitiana è tale che sembra difficile credere che egli non avesse in mente proprio un quadro come quello di Siemiradzki. Da quanto lasciano intendere le lettere¹⁵⁶, il Maestro fu a Roma tra la fine del 1876 e i primi mesi del 1877 – dunque all'incirca nello stesso periodo dell'esposizione del quadro – in preparazione dell'allestimento del suo *Mefistofele* (Teatro Apollo, aprile 1877): proprio in questo periodo egli potrebbe aver visto di persona il quadro. Tuttavia lo stesso episodio si trova descritto in un passo degli *Annales* di Tacito¹⁵⁷ ed è ripreso anche da Renan¹⁵⁸, per cui Boito potrebbe benissimo essersi ispirato a loro, ottenendo solo involontariamente un risultato simile a quello del pittore polacco.

L'elenco dei soggetti neroniani che avevano infastidito Gnoli è in realtà assai conciso rispetto alla mole di documenti prodotti in quel periodo: per rendersene conto basta sfogliare la lista decisamente più nutrita – ma sempre lungi dall'essere esaustiva – stilata qualche anno più tardi da Ettore Callegari per il Reale Istituto Veneto di Scienza, Lettere e Arti¹⁵⁹, che Giovannella Cresci Marrone ipotizza addirittura che Boito potesse aver consultato¹⁶⁰.

Fra le opere ottocentesche citate da Callegari spicca il titolo di un romanzo storico di Luigi Capranica (1821-1891), *Le donne di Nerone*, pubblicato all'inizio del 1890 dai tipi della casa editrice Treves. Sarebbe stato l'ultimo lavoro dell'allora noto scrittore – quando il libro uscì faceva addirittura concorrenza all'*Isottèo e la Chimera* di Gabriele D'Annunzio¹⁶¹ – che morì l'anno successivo in seguito ad una caduta da

156 Boito a Salina, 21 novembre 1876; Boito a Palumbo, 23 marzo 1877. De Rensis 1932, pp. 46,73-74.

157 Tacito, *Ann.*, VX, 44.

158 Renan 1873, pp. 198-199.

159 Callegari 1890-1891, pp. 334-340.

160 Cresci Marrone 1994, p. 478.

161 *Cfr.* «Lettere e Arti», II/1 (18 gen. 1890), p. 13: «Le prime novità letterarie, di molto interesse, colle quali si inaugura in Italia il 1890, escono dalla solerte officina di casa Treves e sono un nuovo volume in versi di Gabriele d'Annunzio, che vi ha riunito l'*Isottèo* e la *Chimera*, e un romanzo storico del

cavallo. Amico di Carlo D'Ormeville e di Ricordi, che ne portarono la bara al funerale, Capranica tentò una prima carriera di drammaturgo e poeta per l'opera, ma gli iniziali insuccessi lo convinsero a ripiegare sulla prosa, sulla novella e, soprattutto, sul romanzo storico. Fu proprio questo il genere nel quale si distinse maggiormente, fin dal suo debutto con *Giovanni dalle Bande Nere* (1857). La sua vasta produzione di romanzi storico-avventurosi 'alla Dumas' copre un arco di trent'anni, dagli anni sessanta alla morte, e si basa su di uno schema abbastanza fisso di intrecci e *suspense*, condito da aneddoti e spirito patriottico, non scevro dal moralismo di un cristianesimo moderno e liberale, di sicura presa sul pubblico.

Capranica predilesse storie medievali e rinascimentali, ma nell'ultimo romanzo si spostò più indietro nel tempo, risalendo fino all'epoca neroniana, forse influenzato dal *trend* di quegli anni. Il suo romanzo risulta interessante per due motivi: perché è un prodotto di ambito italiano, laddove la maggior parte della produzione moderna di argomento neroniano è oltralpina; inoltre fu pubblicato proprio alle soglie dell'ultimo decennio dell'Ottocento, cioè negli stessi anni in cui Boito, libero dall'impegno degli ultimi due capolavori verdiani *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), trovò alla fine il tempo per dedicarsi esclusivamente alla sua nuova opera¹⁶².

Nell'introduzione del romanzo Capranica rivela di essersi ispirato soprattutto a Svetonio, e di essersi attenuto agli eventi narrati nelle sue *Vite dei Cesari*¹⁶³. Tuttavia compaiono e hanno un ruolo assai importante personaggi come l'apostolo Paolo e Simon Mago, di cui non parlano le antiche fonti romane. È dunque assai probabile che anch'egli avesse letto l'opera monumentale di Renan come anche il romanzo di Dumas: l'eroina che fra tutte spicca è proprio Atte, ed è un personaggio decisamente ispirato a quello omonimo dell'illustre predecessore.

Il Simon Mago di Capranica appare nel romanzo in situazioni molto simili a quelle della tragedia di Boito. Inoltre viene descritto in stretta relazione con la maga Locusta: sarebbe infatti lei ad aiutarlo nei suoi imbrogli, giocando un ruolo di complice come quello di Hélène dei Romanzi di Renan o anche dell'ignara Asteria boitiana. Egli appare abbastanza presto nel libro, allorché Nerone, in procinto di partire per l'Oriente, viene turbato da presagi funesti: «Tornato in casa, e preoccupato dai sinistri presagi, [...]

marchese Luigi Capranica: *Le donne di Nerone*. *Supra*, p. 4.

¹⁶² *Supra*, pp. 17-18.

¹⁶³ Capranica 1890, pp. VII-VIII.

fece venire Simone il mago, pel quale nutriva ammirazione grandissima. Questo ciurmadore [...] era venuto in Roma, dove aveva conquistato l'animo di Nerone, mercè nuove ciurmerie e millanterie, tra cui la promessa di volare un giorno alla sua presenza. Quando comparve, Nerone gli disse: "O Simone, può la tua magica potenza con qualche esorcismo scongiurare i sinistri presagi?"¹⁶⁴.

Il Mago avrà una parte da coprotagonista nella vicenda di Nerone. E una volta che le sue menzogne saranno scoperte e le aspettative del tiranno deluse, la stessa sorte di quello boitiano lo attende: dimostrare i propri poteri volando durante i *ludi*:

Il mago aprì le braccia e si slanciò nel vuoto.

Scoppiò un urlo universale di spavento. La folla di ritrasse da ogni banda per non essere colpita dal corpo di Simone, che precipitando abbasso, andò a cadere sulla terrazza ov'era Nerone, ch'ebbe la tunica spruzzata di sangue.

Pieno di ribrezzo e dispetto scansò col piede il cranio sfracellato del moribondo, e andò via¹⁶⁵.

Indiscusse protagoniste però, assieme a Nerone, sono tutte le donne da lui amate, che «non lo accompagnarono solo beate nei tripudi delle orge; lo accompagnarono piangenti anche nella morte, e cosparsero di fiori il suo sepolcro»¹⁶⁶: le imperatrici Agrippina e Ottavia, la citarista Atte, la vestale Rubria, Poppea, la cognata Antonina; un ruolo importante hanno anche la zia Domizia e l'avvelenatrice Locusta. Ognuna di loro è la protagonista indiscussa di uno o più capitoli del libro, ad essa intitolati.

Le loro disavventure e le *res eroticae* di Nerone sono inserite in ambientazione perfettamente decadente, del tutto assente invece nelle fonti boitiane finora individuate dagli studiosi. Ne è testimonianza il momento in cui l'imperatore trascina con sé sull'Esquilino Atte, sua fedelissima innamorata, per ammirare la bellezza splendida e spaventosa di Roma infuocata e, nel medesimo tempo, della stessa fanciulla: illuminata dalla luce sinistra dell'incendio, la donna diventa quasi un'«apparizione fantastica» uscita dall'inferno, proprio come Asteria, «figura fantastica», Erinni da rimirare in estasi in mezzo alle fiamme dell'apocalisse. La scena è descritta in maniera assai voluttuosa,

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 65.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 252-253.

¹⁶⁶ *Luigi Capranica*, in «L'Illustrazione Italiana», XVIII/3 (18 gennaio 1891), p. 42.

nonostante la visione cupa, dall'anziano romanziere attratto in gioventù dal movimento scapigliato. Egli vuole inebriarsi, insieme ai suoi lettori, dei dettagli orrifici:

Da quel punto si vedeva innalzare da terra una nube, che facendosi sempre più densa si spandeva per l'aria, correndo in balia del vento, che cominciava a soffiare alquanto impetuoso.

In mezzo a quel nero vapore cominciarono quindi a balenar delle vampe; le vampe si cangiarono in fiamme, le fiamme in montagna di fuoco che in un attimo rischiarò di sua luce sinistra tutti i monumenti, anche lontani, del Palatino. [...] La lascivia dell'amante aveva fatto indovinare al frenetico artista quale forma incantevole assumerebbe la bella figlia d'Acaja [Atte] rischiarata da quella luce tremenda. Sembrava di fatto che il fuoco le scorresse nelle vene, che le balenasse negli occhi, che le scintillasse attraverso le labbra, attraverso i capelli.

Era divenuta apparizione fantastica.

Un'altra delle donne di Capranica sembra assumere le caratteristiche di Asteria: la maga Locusta, complice di Simone. Anch'essa di origini mediorientali – e non galliche come la volevano invece Tacito e Svetonio – è vestita di nero e in maniera discinta, secondo la moda egizia, proprio come l'eroina boitiana: «era una donna che, quantunque i vizii e le veglie l'avessero prima del tempo appassita, conservava un resto della bellezza giudaica. Vestiva una tonaca nera rilevata ai lati con due scarabei fino al ginocchio, e stretta ai fianchi da cingolo d'argento tutto trapunto a geroglifici»¹⁶⁷.

Tuttavia, insieme a quella della citarista Atte, spicca fra tutte la figura di un'altra donna: la sacerdotessa Rubea. Il libro di Capranica è l'unico, fra quelli antichi e moderni che ho potuto individuare e consultare, che si sofferma abbondantemente sulla figura della vestale. Per la prima volta la sua vicenda non è liquidata velocemente come una fra le tante manifestazioni di depravazione da parte dell'imperatore:

Un giorno Nerone si presentò al Collegio delle Vestali, e ordinò che le fosse condotta innanzi. È facile immaginare con quale trepidanza la vergine si presentasse a lui. Seppe però dominare l'interna apprensione, e come sempre, riservata e severa, gli disse:

– Eccomi ai tuoi cenni. Cosa chiedi da me, o divo Cesare?

Nerone, seduto sopra uno sgabello, colle braccia conserte al petto, dopo averla fissata con sguardo provocante, prese a dire:

– [...] mi sei cara; perché dalla prima volta che ti vidi fui colpito dalla tua bellezza. Infine perché t'amo.

167 Capranica 1890, p. 140.

E in così dire levossi in piedi.

Rubea retrocedendo sdegnosa, proruppe:

– O Cesare, tu dimentichi che parli ad una Sacerdotessa di Vesta.

– La Sacerdotessa è scomparsa, ed io non vedo davanti a me che la bella fanciulla del Laterano.

Io non curo il tuo culto; sfido per te la tua Dea. Io voglio rapirti a lei, voglio infranti i tuoi voti.

– Cessa, cessa, – esclamò la Vestale comprimendo colle mani le orecchie.

– Ascoltami! – gridò Nerone. [...]

– I tuoi blasfemi mi fanno orrore.

– È divino anche il blasfema, quando è l'amore che lo spinge sul labbro. Tu devi esser mia.

– Orrore! – esclamò Rubea, movendo per fuggire.

Nerone la trattenne, afferrandola per un braccio.

Essa riprese con foga di parlar concitato:

– Ma non temi i fulmini di Giove, l'ira dei Sacerdoti, il furore del popolo?

– Tutto, sfido per un tuo amplesso, per un tuo bacio.

– Dammi piuttosto la morte.

– No, voglio darti la vita, voglio toglierti da questa squallida prigione, per condurti fra gli splendori della mia corte. Non sarai la prima Vestale che sottomette la ragione al cuore.

– E furon sepolte vive nel campo scellerato. È questo che tu vuoi?

– Quelle non erano le amanti del più potente Imperatore del mondo. A te nessuno oserebbe torcere un capello. Le verghe, colle quali il Pontefice Massimo punisce le costoro negligenze, si spezzerebbero. Non vi sarebbe forza umana capace di sollevare per te la pietra sepolcrale, che si richiude sulle Vestali colpevoli d'amore. Tutti piegheranno il capo, tutti taceranno davanti alla volontà di Cesare.

– Ma la tua volontà non varrà ad impedire l'obbrobrio mio, del mio collegio, della mia famiglia.

Lasciami! E con sforzo energico si svincolò da lui e scomparve.

– Va', – gridò Nerone furente, – tu non mi sfuggirai¹⁶⁸.

Capranica non si limita dunque a menzionare l'episodio dello stupro, ma intorno al personaggio intesse una storia che risale fino alla sua infanzia. A raccontarla è la citarista Atte; anzi, l'imperatore stesso intenderebbe per la prima volta parlare della bellezza della vestale proprio dalla sua amante. Rubea e Atte sarebbero praticamente cresciute insieme in Grecia, sorelle di latte.¹⁶⁹ Il ritorno a Roma della famiglia della futura vestale le avrebbe costrette a separarsi, ma poi proprio nell'Urbe si sarebbero rincontrate. Un intero capitolo, intitolato con il suo nome, è dedicato a Rubea e alla sua vicenda. Capranica ne racconta persino la vocazione:

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 137-138.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 30.

Ogni anno alle calende di maggio si celebrava in Roma la festa della Dea Bona, che custodiva la castità, e dava lo spirito profetico. [...] Il pretorio era tutto rischiarato da faci e adornato all'intorno per cura delle Vestali con festoni di fiori freschi e frutta.

V'erano là riunite, matrone, spose, fidanzate e fanciulle, che tutte s'inginocchiarono, allorché la Vestale Damiatrice e le altre vergini, vestite di bianco, si prostrarono davanti al simulacro.

– Oh come sono belle quelle Vestali, e come devono essere felici ! — mormorò Rubea all'orecchio della madre. [...]

Durante il tragitto dal palazzo del Pretore alla villa, Rubea non fece che parlare delle giovani Sacerdotesse, chiedendo alla madre quali fossero i loro riti, i loro privilegi; e la madre ingenuamente soddisfece alla sua curiosità tributando encomii grandissimi alle austere vergini.

Due giorni dopo Rubea dichiarò che voleva farsi Vestale¹⁷⁰.

Si viene pertanto a creare una situazione simile a quella dell'opera di Boito. Due donne dal carattere antitetico, figure complementari: da una parte la sensuale citarista, attratta irresistibilmente da Nerone e affascinata dalla sua aura terribile, dall'altra la vestale casta e fedele, ripugnata dall'imperatore depravato; entrambe indissolubilmente legate l'una all'altra da un forte legame affettivo, che nel caso del romanzo di Capranica affonda le sue radici all'infanzia delle fanciulle, mentre nel caso dell'opera boitiana risale all'amicizia nata casualmente sulla via Appia. La più debole delle due è destinata a soccombere a causa di Nerone; la citarista, invece avvicinatasi al cristianesimo, continuerà pure ad amare il fedifrago Nerone, standogli vicina nel momento della fine e accompagnandone il corteo funebre: «mentre deponevano l'urna nel cinerario dei Domizi, piegò un ginocchio, e pregò, ripetendo nel suo idioma natio l'invocazione di Antonina: “Misericordia, o Signore, misericordia di lui!”¹⁷¹. È proprio lei la prima delle donne di cui parla l'introduzione del romanzo, che «amarono con passione» l'imperatore e «lo accompagnarono piangenti anche nella morte, e cosparsero di fiori il suo sepolcro».

Nonostante le affinità di alcuni personaggi e di varie situazioni del romanzo con l'opera di Boito non possiamo però sapere con certezza se questi effettivamente lo avesse letto, rimanendo magari colpito dal modo in cui era raccontata la vicenda dell'imperatore su cui da tempo egli stesso cercava, senza troppo successo, di comporre una nuova opera – certamente non avrebbe mai potuto apprezzarne la qualità letteraria,

170 *Ivi*, pp. 68-71.

171 *Ivi*, p. 363.

veramente esigua. Nella biblioteca del Maestro il titolo non è presente e mancano ulteriori prove che si aggiungano alle affinità riscontrabili durante la lettura. Tuttavia la grande pubblicità del romanzo sulle principali testate milanesi e italiane alla vigilia e dopo la sua pubblicazione, ma anche la frequentazione da parte del romanziere della stessa *élite* culturale milanese rendono probabile l'eventualità che Boito avesse almeno sentito parlare de *Le donne di Nerone*. Non sarebbe stata nemmeno la prima volta che il mondo del teatro musicale avrebbe trovato l'ispirazione in Capranica: ormai pressoché dimenticato, egli rimane comunque ancora noto agli studiosi di melodramma per aver fornito, con la sua novella *La festa delle Marie*, il soggetto della *Fosca* (1873) di Carlos Gomes, la più scapigliata delle opere italiane, insieme a quelle di Boito.

3.b. La biblioteca decisamente francofona di Boito

La strategia migliore e più produttiva per accingersi allo studio delle fonti del *Nerone* è la stessa adottata dalla Nikitopoulos a proposito del *Mefistofele* e di Michele Girardi a proposito del *Falstaff*, ossia quella di andare a scorrere i titoli della biblioteca personale del Maestro ricostruita presso il Conservatorio di Parma e al tempo stesso sfogliare con pazienza la miriade di appunti accumulati da Boito nei lunghi anni di elaborazione dell'opera, raccolti in cartelle sparse fra la Fondazione Cini di Venezia e la Biblioteca del Conservatorio di Parma: il Maestro li conservò proprio tutti, dai più importanti a quelli poi scartati.

Di particolare interesse risultano le cosiddette postille. Studiate accuratamente da Giovanni Gavazzeni proprio al fine di risalire alle fonti neroniane, sono di solito carticelle che non superano i 10x5 cm, scritte a matita e senza troppa attenzione alla punteggiatura e alla sintassi, contenenti citazioni tratte dai testi consultati e ritenute particolarmente significative¹⁷². Sono il frutto di un preciso lavoro da parte di Boito: «dopo la lettura del testo, Boito evidenziava in margine il passo che lo interessava, poi ne sottolineava la parte più importante e in seguito la trascriveva su piccoli fogli di blocco [...] Sul *recto* siglava l'opera (per esempio «Tac. Ann.» e non sempre indicava col numero romano il libro), sul *verso* riportava il testo»¹⁷³.

¹⁷² Gavazzeni 1994-1995 vi dedica un intero capitolo, 2. *Come lavorava Boito: le postille*, pp. 35-44.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 35-36. Boito stesso ordinò le sue postille in «giustificazioni» (le esatte fonti storiche o poetiche), «documenti dichiarativi» (fonti che autorizzavano atteggiamenti, caratteri ereditari, usi e

Trascrivendone e analizzandone una buona parte, Gavazzeni ha confermato le impressioni di Giani, poiché le postille più importanti fra le fonti antiche risultano essere quelle da Tacito e dall'*Apocalisse*. Ha confermato altresì l'uso di Svetonio¹⁷⁴ e Dione Cassio¹⁷⁵, e dei poeti satirici Giovenale, Marziale e Persio¹⁷⁶; ma anche della *Pharsalia* di Lucano¹⁷⁷, dei *Dialoghi* di Luciano di Samosata¹⁷⁸, della *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato¹⁷⁹, dell'*Oresteia* di Eschilo¹⁸⁰, delle epistole e delle tragedie senecane¹⁸¹, della *Naturalis Historia* di Plinio il vecchio¹⁸² e delle epistole di Plinio il giovane.

Lo studioso ha inoltre avallato ciò che la Cresci ipotizzava a proposito del rapporto del Maestro con la letteratura contemporanea: il libro più postillato sembra proprio l'*Antéchrist* di Renan¹⁸³. Boito ha attinto ampiamente anche da altri libri coevi, in particolare dizionari, presenti tuttora nel suo studio, che vanno ad aggiungersi ai Friedländer¹⁸⁴, Mommsen-Marquardt-Krüger¹⁸⁵ e Daremberg-Saglio¹⁸⁶ già citati dalla Cresci: le due enciclopedie *Dictionnaires des antiquités romaines et grecques* di Rich¹⁸⁷ e *Dizionario mitologico di tutti i popoli e sue relazioni con la storia* di Capello¹⁸⁸.

costumi), e “rifiuti” (materiali che conservò con identico scrupolo, senza distinguere quali fossero entrati e quali non nella stesura definitiva del libretto)».

174 Svétone, *Oeuvres de Suétone. Traduction française de La Harpe refondue avec le plus grand soin par M. Cabaret-Dupaty Professeur de l'Université de divers ouvrages classiques*, Paris, Garnier Frères, 1878.

175 Dione Cassio Niceo Historico greco, *De' atti de' Romani dalla guerra di Candia fino alla morte di Claudio Imperatore*, tradotto di greco in latino per Guglielmo Xilandro d'Augusta, e novamente nella nostra lingua ridotto per M. Francesco Bandelli, Venezia, Gioliti, 1555.

176 *Oeuvres complètes de Juvenal et de Perse, suivies des fragments de Turnus et de Sulpicia*, traduction (de Juvénal) par Dussaulx et J. Pierrot, (de Perse etc.) par A. Perreau. Nouvelle édition, revue avec les plus gran soin par M. Félix Lemaistre, Paris, Garnier Frères, s.d.; *Oeuvres complètes de M.V. Martial* avec la traduction de MM. V. Verger, N.A. Dubois et J. Mangeart. Nouvelle édition, 2 voll., Paris, Garnier Frères, 1864.

177 M. Annaei Lucani *Pharsalia* – *La Farsaglia*, poema di M. Anneo Lucano recata in versi italiani da Michele Leoni, 2 voll., Pisa, Didot, 1836.

178 Luciano, *Opere*, voltate in italiano da Luigi Settembrini, Firenze, 3 voll., Le Monnier, 1860-1862.

179 Filostrato, *Le Opere dei due Filostrati*, volgarizzate da V. Lancetti, I: *Di Flavio Filostrato da Lenno La Vita di Apollonio Tiano*, Milano, Sonzogno, 1828.

180 L. De Lisle, *Eschyle, traduction nouvelle*, Paris, Lemerre, s.d. (Boito 971); Eschyle, *Morceaux choisis*, avec des arguments et des notes par una société de savants, Paris, Hachette, 1883.

181 *Oeuvres complètes de Sénèque (le philosophe)*, avec la traduction française de la collection Pankoucke, 4 voll., Paris, Garnier Frères, s.d. [189.]; *Tragédies de Sénèque*, traduction de la collection Pankoucke par E. Greslou, Paris, Ganier Frères, s.d. [189.]

182 *Historia naturale di C. Plinio Secondo*, nuovamente tradotta di latino in volgare toscano per Antonio Brucioli, Venezia, Brucioli, 1548.

183 Renan 1873.

184 Friedländer 1865-1874.

185 Mommsen-Marquardt-Krüger 1887-1894.

186 Darenberg-Saglio 1870-1896.

187 Rich 1861.

188 Capello 1837.

Sulla base dei titoli appena citati custoditi nella biblioteca del Maestro è possibile asserire che, come per il *Mefistofele* e il *Falstaff*¹⁸⁹, la maggioranza delle fonti utilizzate per documentarsi sono di provenienza francese: anche i lavori scritti da autori non francesi come il Rich, il Mommsen-Marquardt-Krüger, il Friedländer sono tutti letti nelle loro traduzioni. Persino le opere antiche sono spesso lette nella loro traduzione francese: Orazio, Marziale, Ovidio, Giovenale, Persio, Seneca, Svetonio, Virgilio; in particolare le opere dei tragediografi greci sono lette nella traduzione di Leconte de Lisle o Paul de Saint-Victor.

Curiosamente però, nonostante l'abbondanza di produzione letteraria coeva (romanzi storici o opere drammatiche e poetiche) ambientata in età neroniana, un solo titolo, francese, del nutrito elenco di Callegari risulta presente nella biblioteca del Maestro, *Le sang de Germanicus* di Beulé¹⁹⁰.

Manca per esempio all'appello – ma Boito non poteva non conoscerlo – l'*Acté et Néron* di Alexandre Dumas¹⁹¹, da cui Gnoli fa iniziare la moderna persecuzione neroniana in letteratura: «Il Dumas padre, nell'*Acté*, è stato uno de' primi a rappresentare Nerone sotto il nuovo aspetto: ma assai moderatamente, tanto che quel romanzo potrebbe dirsi come un ponte tra il vecchio e il nuovo Nerone»¹⁹². Nessuna relazione intercorre fra il romanzo di Dumas e l'opera di Boito, nonostante sia stato fra i romanzi storici di argomento neroniano quello di più maggior fortuna. Gli unici, minimi punti di contatto sono la presentazione di un protagonista dalla personalità sdoppiata – sincero ammiratore dell'arte e del bello da una parte, perverso omicida dall'altra – e il confronto con «la nobile figura di San Paolo, e di contro a quella civiltà guasta e verminosa, la civiltà nuova delle Catacombe»¹⁹³.

Sempre agli anni trenta dell'Ottocento risale il dramma in cinque parti in alessandrini *Une chrétienne et Néron* di Alfred Pourchel, decisamente meno celebre dell'autore precedente, che però con il *Nerone* boitiano sembra avere alcune

189 Girardi 1994 per quanto riguarda il *Falstaff*, Nikitopoulos 1994^a per *Mefistofele*.

190 Beulé 1869.

191 Pubblicato inizialmente *en feuilleton* sulla «Gazette et Revue Musicale de Paris» nel 1837 con il titolo *Histoire d'un ténor Acté* e su «La Presse» con il titolo *Une nuit de Néron: Acté*; per il grande successo fu riedito da Dumont nel 1838 in un unico volume e con il titolo che mantiene ancora oggi, *Acté, Amour tragique de Néron*. Solo due anni dopo arrivò in Italia, nella traduzione di Alessandro Magni per i tipi della milanese Pirotta, dove ottenne discreto successo, confermato da diverse edizioni successive.

192 Gnoli 1883, p. 266.

193 *Ivi*, pp. 266-267.

caratteristiche in comune. L'intento dell'autore è simile a quello di Boito: «essayer de peindre une époque»¹⁹⁴. Già nella prefazione l'autore spiega che fulcro del dramma, ambientato all'epoca della congiura dei Pisoni, è un triangolo amoroso fra l'imperatore, una giovane cristiana e una donna ambigua di nome Locusta¹⁹⁵: «Cette conspiration [la congiura dei Pisoni] se partage le drame avec l'amour de Néron pour une chrétienne [...] et la rivalité de celle-ci avec Locusta»¹⁹⁶. La giovane cristiana è la favorita dell'imperatore che, nonostante la palese attrazione nei suoi confronti, non esita a farla arrestare sospettandola congiurata; mentre Locusta non è qui la vecchia maga di corte sudicia e ripugnante descritta dalla tradizione, ma una giovane donna, spietata e avvenente, che Nerone apostrofa come «fille d'Enfer»¹⁹⁷ e di cui subisce inevitabilmente il fascino. Inoltre il dramma di Pourchel e la tragedia di Boito si concludono in maniera molto simile. Il protagonista della tragedia di Boito, impegnato nel ruolo del protagonista dell'*Oresteia* nel proprio teatro privato è interrotto dalle ombre delle sue vittime, che si proiettano minacciose sulle pareti dell'edificio assassinati. Per primo, «in mezzo all'arco tenebroso della porta minore del fondo, a destra, apparisce lo spettro d'Agrippina»¹⁹⁸:

| | |
|---------------------------------------|---|
| N. | (Dopo una lunga pausa, volgendosi verso il fondo:) |
| È ancora là!... Mi guarda. | |
| Mi guarda... qui l'orror m'avvince... | (Sottovoce.) |
| | Madre, |
| Come spiavi i passi miei vivendo | |
| Così fai morta. | (Si copre il volto e gli occhi colle mani e si volge, abbassando la testa, dalla parte opposta a quella ov'è lo spettro.) |
| | Ahimè! Chi da quell'occhio |
| Vigilante mi salva! | |

¹⁹⁴ Pourchel 1835, p. xiv.

¹⁹⁵ È Morelli 1994^b, p. 555, nt. 128, a indicare il nome di Locusta fra i primi, se non il primissimo, con cui Asteria apparve nella mente di Boito.

¹⁹⁶ Pourchel 1835, p. xiii.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 178.

¹⁹⁸ Tragedia, p. 214 (atto V).

(Sempre col viso nascosto e pronunciando le
parole nel cavo delle mani:)

Ancor la vedo.

Morta e non spenta.

(Agrippina porta la mano al seno. Nerone la
vede senza guardarla:)

Addita il sen. Là il fulmine

Della mia man la colpi!!

Poi appaiono i martiri cristiani, figure orgiastiche di mosaico trasfigurate¹⁹⁹, e per ultimi i parenti e i cortigiani uccisi: Britannico, Domizia, Ottavia, Torquato Silano.

Nel dramma di Pourchel l'imperatore, braccato dalle truppe di Galba e in fuga per le campagne vede apparire una dopo l'altra le sue vittime confuse anch'esse, come le martiri boitiane, in un macabro baccanale:

199 Tragedia, p. 231 (atto V): «[Nerone] si volge e discerne a poco a poco una visione terribile: le figure orgiastiche dei mosaici che adornano la base del proscenio si trasmutano lentamente e diventano i cadaveri delle Dirci suppliziate nel Circo. Sono i corpi di donne e fanciulle morte, in tragici aggruppamenti, entro una luce livida e fioca d'Apocalisse».

NÉR. Tout est sinistre ici; cette lumière sombre
 M'effraie, et semble un oeil ouvert sur moi dans l'ombre!
 – O ciel! sur ces longs murs que font ces voiles blancs?
 Larves, que voulez-vous? Parlez, spectres sanglans,
 Vous ai-je évoqué?, moi? Je suis chef du royaume,
 J'ordonne... Vous riez? – Sénèque! Fuis, fantôme,
 Fuis; sénèque est bien mort et le méritait bien...
 Dieux! Burrhus!... que dis-tu? tu fus homme de bien?
 Il se peut... Corbulon! que veux-tu! que je meure?
 Ce serait d'un ingrat, tous les jours je te pleure;
 L'un des miens, et non moi, dicta l'ordre inhumain.
 Mais que vois-je? on se presse, on se donne la main;
 Ils veulent m'enlacer dans leur ronde infernale!
 Laissez-moi! Grâce! Grâce! Étrange bacchanale,
 Aux vêtements tachés de sang, au lieu de vin!
 Leur foule augmente encor;... pourtant, j'y cherche en vain
 L'usurpateur Galba... – Quel visage livide!
 Ma mère! – Tu souris? Pardonne au parricide...
 Je me meurs!... Tu souris? Grâce! je me repens...
 Tu te penches vers moi... tes cheveux... des serpents!
 Le sang ruisselle à flots sur ta mamelle nue...²⁰⁰

Nonostante la differenza di ambientazione la scena è molto simile: i fantasmi in entrambe le versioni incalzano l'imperatore, costringendolo a retrocedere, finché non compare una donna a metterli in fuga: la *chrétienne* per Néron, Asteria per Nerone. E se la presenza della prima nel dramma di Pourchel fa sì che le ombre del rimorso cessino definitivamente di tormentare l'imperatore, dandosi Asteria la morte, lo abbandona invece alla solitudine e ai fantasmi che tornano ferocemente a gettarsi contro di lui, mentre tutto piomba nell'oscurità.

Negli anni in cui Boito fu per la prima volta a Parigi dunque la letteratura e la saggistica continuamente sfornavano libri su Nerone: egli potrebbe aver conosciuto questa produzione di argomento neroniano proprio mentre si trovava nella capitale francese in compagnia di Franco Faccio²⁰¹. Il soggiorno parigino, sovvenzionato con una

200 Pourchel 1835, pp. 106-107.

201 I due partirono con diverse lettere di presentazione, tra cui una di Clara Maffei per Verdi e una di Tito Ricordi per Rossini (cfr. De Rensis 1934, p. 15; Girardi 1986, p. 97).

borsa del Ministero dell'Istruzione, durò dalla fine del 1861 ai primi mesi del 1862, quando Faccio partì per Londra per visitare l'Esposizione Internazionale, mentre Boito raggiunse i parenti materni nella Polonia Russa: la prima lettera, scritta da Camillo Boito, che attesta l'esistenza di un *Nerone* da «ideare» nella mente del Maestro già all'inizio del 1862, fu spedita ad Arrigo proprio mentre questi si trovava a Parigi; e fu poi dalla Polonia che, reduce del soggiorno parigino, questi scrisse a Reale per informarlo del suo nuovo progetto dal «terribile nome». A quel tempo non era ancora uscito nessuno dei volumi che compongono la grande *Histoire des origines du Christianisme* di Renan: il primo, il più importante per l'opera boitiana, fu infatti edito solamente l'anno successivo.

Non vi è ovviamente certezza alcuna che Boito possa aver letto il romanzo di Dumas o la *pièce* di Pourchel e le varie somiglianze potrebbero essere frutto di semplice casualità e dello stesso interesse intorno alla figura del Nerone artista ed erotomane. Tuttavia per il suo *Nerone* il Maestro utilizzò certamente almeno due fonti, sempre di provenienza francese e sempre risalenti agli anni sessanta, le cui citazioni sono contenute in alcune carticelle, senza che tuttavia sia indicato il luogo da cui sono tratte.

3.c. Materiali inediti per il *Nerone*

Consultando i faldoni boitiani della Fondazione Cini, mi sono imbattuta in un curioso appunto su un foglietto azzurro a quadretti, tutto strappato, su cui è scritto «Tout fut extrême | Dualismo»²⁰². Il breve inciso in francese è il titolo di un paragrafo dell'introduzione di un'opera di argomento neroniano, il *Néron, sa vie et son époque* di Isidore Latour de Saint-Ybars: sulla prima pagina del libro si legge infatti «tout fut extrême, le paganisme, le stoïcisme, le christianisme»²⁰³. Fu proprio quest'epoca di fermenti opposti ed estremi, il paganesimo e il cristianesimo, ad attrarre Boito, che vi individuò la perfetta attuazione di una sorta di dualismo 'storico'.

Questo volume si inseriva perfettamente nel filone criticato da Gnoli di quei libri che tentavano di riabilitare la figura dell'imperatore lussurioso, nonostante non si tratti di un prodotto artistico, ma di un saggio storico di carattere divulgativo. Latour de Saint-

202 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.C.12.

203 Latour de Saint-Ybars 1867, p. 1.

Ybars infatti si imponeva la fedeltà alla storia, cercando di smascherare una lunga tradizione capziosa: «Ce Néron si dégradé, si cruel, si épouvantable qu'il puisse être, fu indignement calomnié par les plus grands historiens; et si nous lui devons la justice, nous nous devons nous-même la vérité»²⁰⁴. Ed ecco esposte in sei libri le vicissitudini dell'imperatore, cui fanno da contorno tutti i personaggi che compaiono anche nell'opera di Boito: la vestale Rubria²⁰⁵, Paolo (Fanuèl) e Simon Mago, l'ideatore delle persecuzioni anti-cristiane²⁰⁶, al cui rapporto con l'imperatore sono dedicate ampie sezioni nonché un intero capitolo dell'ultimo dei sei volumi; c'è anche una donna maliarda di nome Hélène, una schiava acquistata in Oriente²⁰⁷, quell'Elena che secondo Giani avrebbe assecondato il mago²⁰⁸.

Sfogliando i sei volumi del *Néron* troviamo situazioni e motivi simili a quelle della tragedia boitiana, che avrebbero potuto essere di ispirazione per il Maestro: dall'episodio della profanazione della statua della dea Astarté²⁰⁹ a quello delle donne barbare da «les cheveux épars, armées de torches, terribles comme des furies»²¹⁰; inoltre la Roma di Latour de Saint-Ybars è cosmopolita e agitata da mille istanze quanto quella di Boito: da ogni provincia dell'impero arrivano genti diverse, le cui culture si fondono e confondono in un grande crogiolo, e fra queste ci sono persino gli Psylli «charmeurs de serpents», i progenitori dell'Asteria boitiana, popolo poco conosciuto dalla tradizione storiografica e ignorato da tutte le fonti neroniane²¹¹.

Dell'altro titolo francese certamente consultato da Boito durante l'elaborazione

204 *Ivi*, p. 5.

205 Nonostante sia nominata praticamente ovunque, come esempio di uno dei crimini peggiori compiuti dall'imperatore, un breve spazio di solito viene dedicato a Rubria nelle opere di storia neroniana; persino le fonti antiche non dicono più di tanto, limitandosi a menzionare solo l'episodio dello stupro compiuto da Nerone a danno della vestale. Anche Latour de Saint-Ybars 1867 ovviamente si sofferma brevemente sull'accaduto: «l'intempérance de son esprit porta Néron à pénétrer le secret du temple de Vesta; c'était son droit le prince recevait avec l'empire les privilèges et le titre de souverain-pontife. On ignore ce que Néron trouva dans le sanctuaire de Vesta; mais on sait qu'il y porta le crime. La vestale Rubria lui plut, et Néron lui fit violence» (p. 386).

206 *Ivi*, p. 314: «c'est aux intrigues de Simon, ainsi qu'à la haine des Juifs, qu'il faut attribuer la première persécution dont les chrétiens furent l'objet».

207 *Ivi*, pp. 519-520.

208 Giani 1924, p. 74.

209 Latour de Saint-Ybars 1867, p. 429: «quelle doctrine et quelle morale pouvaient s'imposer à l'esprit de Néron? Après bien des incertitudes il s'adonna au culte d'Astarté de Syrie; mais n'ayant pas obtenu de la déesse tout ce qu'il espérait, il la prit en souverain mépris et s'oublia jusqu'à souiller sa statue». Ricordo che uno dei vari nomi che Boito attribuì alla sua donna, quello maggiormente attestato nelle fonti, fu proprio Astarte. *Infra*, pp. 154-156.

210 *Ivi*, p. 281.

211 *Ivi*, p. 20.

del suo *Nerone* rimangono invece varie citazioni. Gli appunti in cui viene non sono relativi alla definizione del *milieu* neroniano né del personaggio dell'imperatore, bensì di quello di Asteria. La cartella XXI della Fondazione Cini è prevalentemente dedicata a lei. Scorrendola, ci si imbatte in un foglietto logoro, ricoperto di appunti fitti, con molte cancellature e parti illeggibili, che descrive l'eroina – che ancora aveva nome Luna – come «rapita in ispirito. Ha le fibre tese come le corde della lira di Nerone. Elle chante un cantique d'une voix pleine. L'angelo implacato»²¹². E poco dopo si incontra una busta sul cui retro si può leggere, fra i vari appunti, quello sempre bilingue relativo ad una scena di incontro, probabilmente all'inizio dell'opera, fra Asteria e Nerone: «al principio della scena Asteria rimarrà impietrita davanti a Nerone, come ipnotizzata, les estatiques finissent par tomber dans un état d'immobilité et d'insensibilité dont rien en peut les arracher. Entra scuotendo serpi dalla mano destra un gruppo di serpi vivi»²¹³.

Le parti in francese sono citazioni esatte dal libro *La magie et l'astrologie dans l'antiquité et au Moyen Âge ou étude sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*²¹⁴, di Louis Maury, edito proprio l'anno prima che Boito arrivasse a Parigi. Non si tratta, come si può intuire dallo stesso titolo, di un saggio di storia, e Nerone non vi è nemmeno nominato. Esso è piuttosto un compendio parascientifico, che confonde occultismo e medicina, magia e psicologia. Entrambe le citazioni di Boito si trovano in un capitolo in cui vengono approfonditi i temi del misticismo e dell'estasi visionaria, in cui si descrivono i sintomi riscontrati nella maggior parte degli attacchi di estasi – «des extatiques finissent par tomber dans un état d'immobilité et d'insensibilité dont rien ne peut plus les arracher: leurs membres se roidissent, leurs muscles perdent toute la souplesse et la possibilité même du mouvement»²¹⁵ – e addirittura viene menzionato il caso clinico, risalente a soli tre anni prima della pubblicazione volume, di un'adolescente della Franca Contea, tale Alexandrine Lannois, «d'une grande mysticité d'esprit, et qui n'était âgée que de dix-sept ans, après avoir été atteinte d'accès hystériques et de convulsions, finit par tomber dans des extases durant lesquelles [...] elle chantait un cantique d'une voix pleine, vibrante, sans effort, et avec un certain sentiment musical»²¹⁶. Molte caratteristiche condivide il

212 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.8.

213 *Ivi*, XXI.A.10.

214 Maury 1860.

215 *Ivi*, p. 400

216 *Ivi*, p. 398.

personaggio inventato da Boito con la ragazza francese e più in generale le mistiche descritte da Maury: l'argomento è assai interessante e verrà approfondito più avanti, in un capitolo appositamente dedicato ad Asteria²¹⁷.

C'è una ulteriore conferma della consultazione da parte di Boito del libro di Maury. Lo scienziato francese nomina diverse volte gli Psylli, l'antico popolo semisconosciuto da cui discende l'eroina boitiana, rimandando in nota a quella che all'epoca era la fonte più autorevole sull'argomento, un articolo di Th. Pavie pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» una ventina d'anni prima²¹⁸. Su una delle sue carticelle Boito si appuntava il titolo dello stesso articolo, da consultare, aggiungendovi l'esatta traduzione di una riga del testo di Maury: «Harvis o psilli – mediante una pressione sulla testa della vipera (hajé) irrigidiscono l'animale come in uno stato tetanico (*Revue des deux mondes* - 1840 - *Sur les harvis*)»²¹⁹.

Il volume di Maury, con la sua puntigliosità morbosa per il mistero e le paure della mente umana, è palesemente un libro sulla storia dell'occultismo. Nonostante il titolo non compaia fra quelli oggi presenti alla biblioteca parmense del Maestro egli, da buon scapigliato e appassionato lettore di Poe, era sicuramente interessato a tematiche di questo tipo. Nel suo studio ricostruito troviamo ancora i titoli significativi di un *Mysticisme en France au temps de Fénelon* (1865) di Jacques Matter²²⁰, un testo pubblicato sempre negli anni Sessanta, e i *Grands initiés: esquisse de l'histoire secrète des religions* (1895) di Edouard Schuré²²¹, della fine del secolo. Allo stesso tempo il fatto che l'autore fosse uno dei padri della moderna psicologia, citato dallo stesso Freud, conferisce autorevolezza e credibilità al suo libro, che in effetti in svariati punti assume le sembianze di un saggio divulgativo di medicina e psicologia. La consultazione di tale volume anticipa una delle preferenze delle letture boitiane dell'ultimo decennio dell'Ottocento: in tale periodo, a quanto risulta dall'inventario del suo studio parmense, la biblioteca personale del Maestro sembra di essersi arricchita di una dozzina di

217 *Infra*, cap. III: *Asteria-Hysteria*, pp. 149 ss.

218 Maury 1860, p. 40, nt. 2: «des harvis ou psylles pratiquent encore aujourd'hui, comme le faisaient les magiciens au temps de Moïse et d'Aaron, l'art de charmer les serpents. Ils réussissent, à l'aide d'une pression faite sur la tête de la vipère, hajé à la jeter dans une sorte d'état tétanique [...] Voy. Th. Pavie, *Sur les harvis*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, t. XLV, p. 461 (année 1840)».

219 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.38.

220 Matter 1865.

221 Schuré 1895.

recentissimi titoli di medicina e psicologia, ancora provenienti dalla Francia²²².

Ai fini della mia ricerca quello di Maury è decisamente il titolo più interessante fra quelli che a tutt'oggi risultano sicuramente consultati da Boito. Egli si servì dei testi di argomento storico soprattutto per definire in maniera più verosimile i dettagli della Roma neroniana, con un'attenzione particolare nei confronti del dettaglio visivo. Essi pertanto risultano più interessanti per uno studio dell'ambientazione o della *mise en scène* dell'opera, che spesso è un contenitore simpatico e drammaturgicamente significativo degli eventi – come la notte senza luna per Asteria o l'alba per Rubria. La cura scrupolosa di Boito per l'ambientazione del suo *Nerone* ha però in parte fuorviato molti di coloro che si sono occupati finora dell'opera, indirizzandoli verso quell'*horror vacui* erudito e meticoloso, di natura prevalentemente visiva, che rischia di fagocitare il dramma stesso. In effetti questo fu proprio ciò che accadde, secondo Giovanni Morelli, quando il pensiero boitiano, raccolto dagli esecutori delle sue volontà artistiche – Toscanini e Forzano innanzitutto – fu parzialmente impauperito allorché il dramma venne restituito al pubblico. Un libro come quello di Maury invece, scientifico o para-scientifico, risulta tanto più importante invece per quanto riguarda la definizione dei caratteri al di là del mero dettaglio ambientale, riportando l'attenzione proprio su quelli, caratterizzati da una modernissima e sottile dimensione psicologica, e conseguentemente sullo sviluppo della vicenda che da loro stessi prende avvio ed è agita.

222 Tissé 1890, Gurney-Myers-Podmore 1891, Godfernaux 1894, Lange 1895, De Fleury 1897, Duprat 1899, Spencer 1892, Spencer 1895, Ribot 1885, Ribot 1891^a, Ribot 1891^b, Ribot 1896.

II.

LE DONNE DI NERONE

1. Asteria-Luna errante nella notte

Il sipario sul *Nerone* si apre con una battuta in 6/8 completamente vuota: un canto d'amore rompe il silenzio che domina sul notturno di una sconfinata campagna che appare sul palcoscenico. Altre voci «portate dal vento, disperse dal vento»²²³ vi si intrecciano, da distanze e direzioni diverse, alcune dolci e rasserenanti, altre minacciose, contribuendo a restituire efficacemente la vastità dello spazio oltre a quello da noi visualizzato: nuovi lamenti di innamorati, gli annunci delle guardie degli acquedotti, schiamazzi ilari di ignari passanti e una «voce feroce nel lontano» che annuncia guai per Roma e per l'imperatore matricida, «Nerone-Oreste»²²⁴.

Il paesaggio è antico e impreziosito da rovine che però, lungi dal conferire alla campagna un senso di nobile classicismo, appaiono piuttosto inquietanti: sono i sepolcri della via Appia (Fig. 2).

²²³ Lib, p. 9. Le fonti cui attingere per il testo del *Nerone*, sono principalmente due: il libretto dell'opera in quattro atti (Lib), pubblicato da Ricordi nel 1924 in occasione della prima rappresentazione scaligera, e la tragedia in cinque atti (Tragedia), edita nel 1901 da Treves. A entrambe le edizioni farò riferimento in questo e nei capitoli successivi: di norma per le citazioni verrà indicato solo il numero di pagina di Lib, nel caso in cui i passi siano identici anche in Tragedia; nel caso in cui, invece, tra le due edizioni ci siano significative varianti, queste saranno segnalate e verranno riportati i numeri di pagina di entrambe. A queste due versioni, edite, se ne aggiungono altre manoscritte non datate: le due cui fa riferimento Alberti 1994, p. 488, nt. 7, e diversi altri frammenti, tra Venezia e Parma. Il testo di Tragedia è più ampio di quello di Lib, al di là della presenza del V atto: come premette Boito, all'edizione del 1901 «sono aggiunti non pochi particolari del dialogo e delle didascalie, e ciò fu fatto col semplice intento di chiarire nella mente di chi legge (e non ha il soccorso dell'immagine visiva) l'impressione di alcuni passi o le loro condizioni pittoriche o plastiche» (Tragedia, senza n. di p.). Le numerose e dettagliatissime didascalie dell'opera sono state già oggetto di studio in Alberti 1994 e Buroni 2013. V. anche Morelli 1994^b, p. 526, nt. 24.

²²⁴ Lib, pp. 9-10.



Fig. 2: *Nerone*, atto I, *La via Appia*. Xilografia dal disegno originale di Pogliaghi, «L'Illustrazione Italiana», 4 maggio 1924.

Boito è estremamente preciso nelle indicazioni topografiche, per cui noi stessi potremmo individuare il luogo: «è un campo situato (per chi va da Roma ad Albano) lungo il lato destro dell'Appia, alla sesta pietra miliaria»²²⁵. Il buio è denso.

La notte è nuvolosa. La luna penetra a stento le dense nubi che la nascondono. Sull'Appia e sulle sue tombe l'oscurità è appena diradata da un barlume cinereo che non proietta ombre; il campo nereggiava più cupo²²⁶.

Intorno alle voci lontane intessono il loro secco dialogo due figure più che ambigue nel primo piano della lunga scena: «fra questi ruderi un uomo, nelle tenebre, sta scavando una fossa. È Simon Mago. Sul margine della via un altro uomo guarda, immobile come in vedetta, nella direzione d'Albano [...]. È Tigellino»²²⁷. Aspettano l'arrivo dell'imperatore di cui sono complici. Ed egli non tarda ad arrivare. Un «urlo di spavento», udito «dalla parte d'Albano», e un violento scoppio dell'orchestra precedono la sua sortita: balza in scena terrorizzato, «ansando di terrore e accennando dietro di sé»

²²⁵ Lib, p. 9.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

poiché, proprio come Oreste – cui poco prima era stato paragonato dalla lontana «voce feroce» – è inseguito da un'Erinni, «Cinta di serpi... squassava una face... | Poi la ingojò la terra»²²⁸.

Nerone entra «ravvolto in una toga funebre» e «porta un'urna cineraria fra le braccia»²²⁹: essa contiene le ceneri della madre estinta cui si accinge a dare segretamente sepoltura, per placare il proprio rimorso che lo perseguita in triplice forma: «il delirio, le Eumenidi | Flagellatrici e lo spettro materno»²³⁰. Secondo la *Messinscena - costumi e attrezzi* si stringe all'urna della madre²³¹: forse vuole essere protetto, in un impeto infantile, dalla spaventosa apparizione. Simon Mago e Tigellino ignorano i suoi incubi, invitandolo a procedere al rito, cui lo stesso Simone presiederà.

L'imperatore artistoide, prima di separarsi dall'urna, non può resistere alla tentazione di dedicare alla madre, restituendola alla terra, «buona dea» e «prima madre»²³², un'enfatica trenodia in stile eschileo. Si tratta di un'aria di forma chiusa: la romanza dell'opera della «grande tradizione». Il *Nerone* ne è pieno: si può osservare «come in Boito codesta tendenza a giustificare l'uso di vecchie forme strofiche ritorni spesso e si manifesti; forse renitenza o rammarico a distaccarsi dall'antico, ma sempre ad ogni modo applicata in condizioni di luogo e di fatto che giustifichino pienamente tale uso»²³³.

L'aria è un commiato dalla madre e un'invocazione di perdono: un canto di rimorso. Ma in realtà il pentito Nerone mal cela la propria vanità di artista:

N.

(prono sulla fossa, incomincia come chi proferisce parole preparate con arte.)

~~O Terra! O buona Dea! mia prima Madre!~~

~~Tu che coi labbri delle tue ferite~~

~~Porgi ai figli crudeli e fiori e biade,~~

~~Ne' tuoi misteri un'altra madre accogli.~~

(Avvicina l'urna alla fossa.)

228 *Ivi*, p. 10.

229 Tragedia, p. 6 (la descrizione dei costumi dei personaggi è assente o ridotta all'essenziale in Lib).

230 Lib, p. 12.

231 Milano, Archivio storico Ricordi, ICON.13614, f. 17.

232 Tragedia, p. 11; Lib, p. 12 (i versi barrati sono quelli omessi in Lib).

233 Gui 1924, p. 52.

Queste ad un lido fatal insepolti ceneri tolsi,
 Qui le trassi dove stende Roma suo tombe;
 Sacro sempre fu ridonare ai defunti la patria.
~~Non a te, madre mia, gli alteri tumuli carichi~~
~~D'urne Domizie-~~
~~Sul tuo rogo affrettato ambra non arse,-~~
~~Poeta non cantò, donna non pianse,-~~
~~E non fu conclamato il tuo gran nome,-~~
 O figlia di Germanico, tre volte
~~Imperatoria!~~
~~Miseranda! Io stesso-~~
~~Colgo la cieca notte e mi nascondo-~~
~~Per darti preci e ignota sepoltura-~~

(S'inginocchia.)

Ecco, mi prostro, m'atterro, m'accuso.
 Se degli estinti lo sguardo penètri
 Nell'alme nostre, il mio contempla, madre,
 Interno orror.

Quest'è l'ultimo vivo
 Di tua tragica stirpe, in me il Destino
 Tutto addensa sue forze e lo consuma.
 M'invade il Nume antico ! È l'opra mia
 L'opra del Fato!

(Ergendosi fieramente.)

Ah! ben dicea quel grido:
 Io sono Oreste!²³⁴

Nell'edizione di Treves Nerone componeva una *laudatio funebris* costruita secondo le regole dell'oratoria, nella quale enumerava i meriti della madre estinta, mentre l'orazione del libretto risulta snellita. Boito preferì concentrarsi qui solo sul tema del rimorso: fu eliminata la preghiera alla terra, così come il compianto per la «figlia di Germanico, tre volte | Imperatoria»²³⁵. Il canto inizia con lentezza tragica ed enfasi retorica, sillabico, e

234 Tragedia, pp. 11-13; Lib, p. 12 (i versi barrati sono quelli omessi in Lib).

235 L'appellativo è tratto da Beulé 1869, p. 301. Cfr. Gavazzoni 1994-1995, p. 55.

solo alla fine, quando Nerone si accorge di essere l'ultimo discendente di Germanico, invasato per la buona riuscita della *laudatio* e per l'identificazione con Oreste, si fa concitato. A questo monologo neroniano si sarebbe riallacciato quello con cui avrebbe esordito il V atto, e che avrebbe visto impegnato in scena, nel teatro imperiale privato, lo stesso Nerone nei panni dell'eroe eschileo²³⁶.

Il passaggio di una famiglia di gladiatori affretta il rito del seppellimento. Durante l'inferie la luna gioca continuamente con le nuvole, creando sulla scena un incessante chiaroscuro che non fa altro che rendere più lugubre l'ambientazione, illudendo anche le nostre aspettative, subito deluse, di 'vederci più chiaro', nel paesaggio come nel mistero che sta avendo luogo. Così, mentre Simon Mago assolve Nerone dal suo peccato «la luna si svolge dalle nubi più dense» e «la sua luce traspare velata»²³⁷ ad illuminare il macabro esorcismo:

S.M. Quest'è l'ora che scendono i demoni
 Dalla regione lunare. Ecate langue.
 Spargi i libami pria che si nasconda²³⁸.

Immediatamente però calano di nuovo le tenebre: «la luna si fa più torbida» e poi «s'è rannuvolata» mentre «Nerone esita a versare il sangue sulla fossa»²³⁹. È a questo punto che l'imperatore «scorge dietro di sé [...], fra il gran sepolcro e la tomba, una figura spettrale sorta da sotterra, che innalza una face ardente ed ha il collo avviluppato di serpi come un'Erinni»²⁴⁰, che lo fa gridare terrorizzato.

1.a. La caduta dei demoni lunari

L'Erinni altri non è che Asteria: ultima discendente di una stirpe marmarica di incantatori di serpenti, gli Psilli, è venuta a Roma attratta irresistibilmente da Nerone. Nessuno però conosce ancora la sua identità, e appunto viene scambiata per una divinità

236 Tragedia, pp. 217-218 (atto V, non presente in Lib).

237 *Ivi*, p. 16 (note di scena eliminate in Lib).

238 *Ivi*, p. 17.

239 Lib, p. 15.

240 *Ibid*.

infernale. Nerone «a quella vista balza in piedi inorridito»²⁴¹, cercando riparo dietro un tumulo, ma è pure «attratto da un fascino verso quella figura ferale che lo guarda»²⁴², non riuscendo suo malgrado a staccarne lo sguardo – «A sé m’attira...»²⁴³. Però, quando il velo nero che lo avvolge cade maldestramente a terra scoprendogli il volto e la presunta dea «drizza il braccio verso di lui e con un grido irruente lo nomina»²⁴⁴, né lui né il fidato prefetto del pretorio resistono alla paura, e fuggono in direzione di Albano.

La pallida figura spettrale tenta di inseguirli, ma viene trattenuta – la presunta divinità possiede dunque un corpo:

L’Erinni fa un passo per inseguirlo ma il corpo di Simon Mago, prosternato davanti fra le tombe e i ruderi, le preclude ogni via ed essa rimane come impietrita, col braccio teso, atrocemente pallida e cogli occhi sbarrati e fissi sul tumulo da dove è scomparso Nerone²⁴⁵.

Persino Simon Mago, aduso a pratiche pseudo-magiche oscure, è turbato ma, superato lo spavento iniziale, «dopo un attimo di sorpresa va a prosternarsi ai piedi dell’Apparizione»²⁴⁶. La definizione sottolinea l’essenza della donna ai limiti dell’immateriale, nonostante il suo corpo tangibile.

La scena attorno a lei, proprio nel momento in cui la luna si è appena nascosta, si rischiarà di nuovo, complice anche la fiaccola che porta con sé – «la campagna è ancora immersa nelle tenebre, solo la face dell’Erinni sparge un circuito di luce»²⁴⁷. Dovrebbe essere una creatura spaventosa e demoniaca, eppure il perfetto progetto drammaturgico boitiano circonfonde la figura sconosciuta di bianco.

Fra le carte del fondo boitiano della Biblioteca del Conservatorio di Parma è custodito un foglio contenente un particolarissimo schema di sinestesie, una ruota che raggruppa e relaziona fra loro tonalità, colori e timbri strumentali sulla base di corrispondenze intersensoriali in grado di creare nel fruitore determinate associazioni più o meno immediate (Fig. 3)²⁴⁸:

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ivi*, p. 16

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Lib*, p. 16.

²⁴⁶ *Tragedia*, p. 18 (con iniziale maiuscola); *Lib*, p. 15 (con iniziale minuscola).

²⁴⁷ *Lib*, p. 16.

²⁴⁸ Lo schema, con segnatura XII.B.2, è riprodotto in Rossini 2001, p. 400, e trascritto in d’Angelo 2010, p. 181. Non è l’unico documento boitiano dove sono relazionati timbri e colori, ma è quello più completo e approfondito – sempre a Parma la busta XVIII.A.35-43, intitolata *Dinamica ethos colore*,

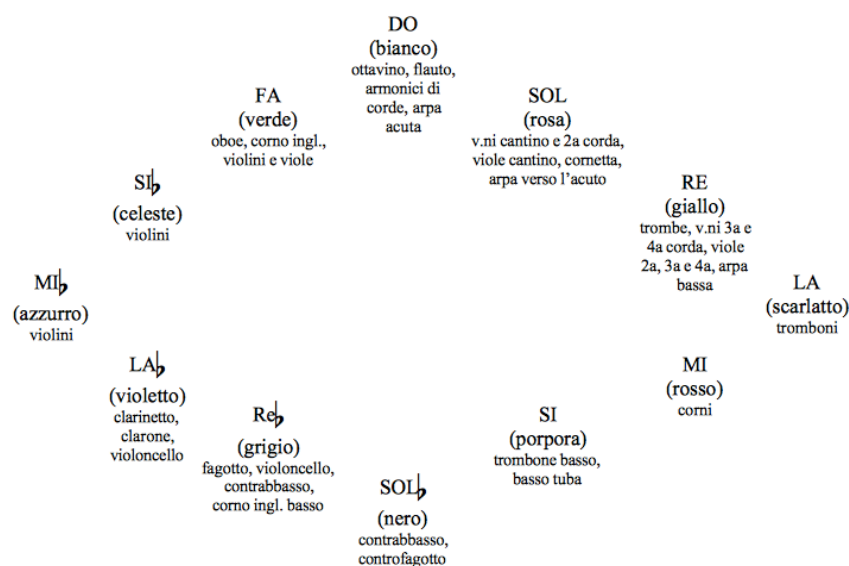


Fig. 3: Parma, Biblioteca del Conservatorio «A. Boito», fondo Boito, XII.B.2.

Tale cerchio non è databile, ma osservazioni sinestetiche di questo tipo non sono estranee anche alla restante produzione dell'autore, basti pensare alla celebre lettera scritta alla fine degli anni settanta – lo stesso periodo in cui lavorava al *Nerone*²⁴⁹ – a Bottesini a proposito dell'azione danzante, «danza dei colori»²⁵⁰, da inserire nell'*Ero e Leandro* oppure alla novella *Iberia*, di dieci anni precedente²⁵¹.

Nella ruota il bianco è collegato alle sonorità di ottavini e flauti. E sono proprio questi gli strumenti che accompagnano la sortita dell'Erinni, con il loro timbro penetrante, celestiale e nel contempo sinistro che risuona in una lunghissima nota tenuta: questa non è tanto un accompagnamento per il canto della donna, quanto piuttosto un importante elemento di definizione ambientale, riferito al circuito di luce della face della donna²⁵². Con intento antiquario Boito reinventa il canto di un'eroina di un dramma antico, facendole declamare un recitativo su note ribattute, accompagnato dai legni appena nominati che compongono quella che egli stesso definisce, in una

contiene altre carticelle di questo tipo, per lo più frammentarie.

249 *Supra*, pp. 18 ss.

250 Boito a Bottesini, 18 novembre 1878. De Rensis 1932, pp. 122-123.

251 d'Angelo 2010, pp. 176-184.

252 «Sei colta», Part, p. 35 ss. Cfr. Alberti 1994, p. 495.

carticella veneziana, «orchestra parachataloghe»²⁵³: «Chi ama la morte | Toccar mi può». A rendere più pallida la sua figura la partitura prescrive per lei una monodia su un'unica lunga nota ribattuta «con voce incolore»²⁵⁴, che amplifica quanto già suggeriscono i flauti e gli ottavini (Es. 1)²⁵⁵.

Es. 1: «Chi ama la morte | Toccar mi può» (atto I).

Es. 1: «Chi ama la morte | Toccar mi può» (atto I).

L'associazione intersensoriale di una melodia dal sapore arcaico e basata su lunghe note tenute – magari tutte ad un'unica altezza, proprio come il canto di Asteria nel momento appena preso in considerazione – al colore bianco e alla stessa immagine della luna non è un motivo inedito nella poetica boitiana.

In quelli che dovrebbero essere i primissimi anni di speculazioni intorno al soggetto della nuova opera, Boito lavorava tra gli altri il polimetro *Re Orso*. Si tratta di un *péché de jeunesse*, una «stramberia poetica»²⁵⁶ edita nel 1865, che narra la battaglia del re di Creta contro un verme. Tra le metafore di cui abbonda il truce poemetto, una sembra particolarmente interessante se messa in relazione con questa scena. Nella

253 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.E.37. L'aria che segue questo recitativo, *A notte cupa*, è ivi definita «melos».

254 Part, p. 35.

255 *Ibid.*

256 Boito ad A. Salina, 8 luglio 1875, raccomandava di limitare la diffusione della sua opera giovanile, ormai rinnegata: «questo *Re Orso* è una cosa matta, la chiami pure una leggenda, una fiaba, una ballata; la scrissi a vent'anni, quand'ero più pazzo d'adesso [...]. La prego di raccomandare seriamente al di Lei signor fratello di non lasciar circolare questa stramberia poetica, perdonabile a vent'anni, a trenta meno». De Rensis 1932, p. 33.

sezione del terzo *Incubo*, si legge la descrizione di un notturno sereno dopo la tempesta; la notte sta ormai per svanire, ma la luna è ancora alta nel cielo:

E ancor la luna
Splende sull'ermo
Bianca ed immota,
Come una nota
Di canto fermo²⁵⁷.

La bianca immobilità della luna viene così paragonata alla fissità di una nota di «canto fermo». Il significato che Boito dava a questa precisa definizione probabilmente era simile all'interpretazione che ne dà Giovanni Matteri nelle sue *Lezioni di canto fermo*: il canto fermo è «una maniera di modulare la voce senza precisa misura di tempo»; e appunto «dicesi senza precisa misura di tempo perché non esige quella giustezza propria del contrappunto, cioè non si misura colla battuta; tutte le note però si cantano con tempo uguale e posato, secondo il significato della parola stessa “Canto fermo”»²⁵⁸. Le parole di Matteri sembrano perfette anche per designare il canto «incolore» e lento con cui Asteria pronuncia le sue prime battute, rispondendo a Simon Mago.

È interessante osservare il rapporto chiaroscurale che la donna instaura con la luna. Poco prima Simon Mago, per rendere più suggestivo il rito proposto a Nerone, aveva parlato della discesa di demoni sulla terra dal suo satellite; proprio in quel momento la luna – identificata con una delle sue divinità, «Ecate» – languiva, venendo meno: allora la donna era apparsa con la sua torcia nel mezzo delle tenebre, come una luna discesa e incarnatasi in terra. Secondo Luciano era infatti credenza degli antichi che la divinità lunare apparisse in terra proprio quando la luna veniva offuscata dalle nubi nel cielo²⁵⁹.

L'abbinamento della donna alla luna è una costante nella cultura tardo ottocentesca. Spiega Bram Dijkstra che sul finire del secolo, sulla scorta di una nutrita serie di trattati scientifici, la figura femminile era sempre più strettamente associata all'astro:

257 *Re Orso, Incubo III*, vv. 6-10 (Nardi^b 1942, p. 56).

258 Mattei 1838, p. 10.

259 Luciano, *Philops.*, 13. Tuttavia Boito potrebbe aver tratto l'informazione anche da Maury 1860, p. 54, nt. 2, dove appunto si legge: «suivant Lucien (*Philops.*, 13), Hécate apparaissait dès que la lune voilait son disque».

Per gli artisti il nesso tra la donna e la luna – avvalorato dalla sua debolezza, dalla sua istintiva capacità imitativa e passività, dagli alti e bassi del suo stato emotivo – costituiva un soggetto troppo attraente per essere ignorato. A semplice livello di rappresentazione quel legame venne evidenziato dall'immagine culturale feticistica del tempo che imponeva quel colorito scialbo e malato che molte donne borghesi della fine del secolo, per essere 'belle', facevano del loro meglio per ottenere non restando al sole²⁶⁰.

Le caratteristiche di questa donna-luna tanto cara all'immaginario della *fin de siècle* corrispondono dunque a quelle che Asteria dimostrerà di possedere nel corso dell'azione: una vita all'ombra di Nerone-Sole, il lividore malaticcio della carnagione pur ambrata, l'estrema precarietà del suo stato emotivo, sono tratti che emergono già appieno nel I atto e che tornano per tutta la tragedia. Proprio come le donne borghesi di fine Ottocento di cui parla Bram Dijkstra, che evitavano di esporsi al sole per mantenere inalterato il loro sembiante lunare, Asteria rifugge il giorno: vaga solo la notte ed eventualmente, fuori dalla notte, la si ritrova solo in luoghi bui o fiocamente illuminati, come il misterioso tempio di Simon Mago dell'atto II oppure lo spoliario dell'atto IV.2.

Questa relazione fra Asteria e l'astro, celata nel testo, è corroborata dagli scritti lasciati dallo stesso Boito. Fra i suoi appunti alcuni riguardano un personaggio chiamato Luna: questo era uno dei primi nomi di quella che sarebbe poi diventata Asteria²⁶¹; proprio il primissimo secondo Forzano, che riporta, nel suo articolo apparso su «La Lettura» nel marzo 1924 in vista dell'allestimento scaligero, stralci sparsi dei manoscritti boitiani:

LUNA. Immagini e frasi interrotte... Divagazioni... Pensieri erranti... Bella innocente che può commettere delitti soggiogata da Simon Mago e da Nerone. Fremiti e spasimi di voluttà. I suoi canti sono sinistri; urla come Canidia. Estasi violenta e malinconica. Agisce per moti riflessi. Sonnambula. Febbre voluttuosa. È violentemente trascinata ad agire e parlare contro coscienza. È ispirata. Allucinazione. Incubazione. Dorme cogli occhi aperti. Rapita in spirito. Ha le fibre tese come le corde della lira di Nerone. Elle chante un cantique d'une voix plaine. L'angelo implacato²⁶².

260 Dijkstra 1986, pp. 189-190.

261 Il suo nome subì molte variazioni nei lunghi anni di elaborazione dell'opera: Locusta, Luna, Diana, Psylle/Psille, infine Astarte, prima di giungere a quello definitivo. Morelli 1994^b, in partic. nt. 128, p. 555. *Infra*, pp. 154-157.

262 Forzano 1924, pp. 173-174 (autografo boitiano: Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.8.).

La caratteristica su cui più si insiste è la follia. Asteria, «bella innocente che può commettere delitti», è definita come un personaggio apparentemente inconsapevole: l'accostamento, del tutto inaspettato, della follia del personaggio all'innocenza, dote affatto non scontata in un carattere di questo tipo, contribuisce ad arricchire di un'ulteriore sfumatura l'alone candido che lo circonda.

1.b. Il canto della Psille²⁶³

Un breve scambio di battute con Simone, l'unico personaggio ancora in scena, precede la vera e propria aria di sortita della nuova arrivata. L'uomo le ha sbarrato la strada fra le tombe e la ghermisce, senza lasciarsi atterrire né dalle sue intimidazioni – «Chi ama la morte | Toccar mi può»²⁶⁴ – né dalle serpi vive intrecciate intorno al suo collo, che ella minaccia di aizzargli contro – «Sperder potrei la malia che le assonna | E avventartele»²⁶⁵. Per agguantare le serpi Asteria depone la fiaccola che porta in mano, che Simone prontamente afferra: illuminandola meglio egli può constatare il fascino particolarissimo di questa donna «strana ed audace, avernalmente bella»²⁶⁶.

Non è una romana. Il suo aspetto è descritto già nella tragedia del 1901: «veste una specie di *kalasiris* egizia, a tinte fosche; ha le braccia nude, i capelli nerissimi sparsi in molte trecce sottili»²⁶⁷. Ma la messinscena dattiloscritta conservata all'Archivio Ricordi entra più nel dettaglio: «carnagione abbronzata, livida. La sua chioma, nerissima, è divisa in molte trecce [*sic*] sottili e non lunghe, il carattere della testa è da Medusa. Intorno al collo un gruppo di serpentelli che le ricadono sul seno. Veste una specie di *kalasiris* o altra foggia d'indumento Egiziano di colore cupo» (Fig. 4)²⁶⁸.

263 Boito stesso definisce con questo titolo, nella carta veneziana intitolata *Venti momenti lirici che si accumulano durante lo svolgersi della tragedia*, l'intero episodio che vede per protagonista Asteria nel I atto. Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.C.38.

264 Lib, p. 17.

265 Tragedia, p. 20: «Simon Mago, sempre genuflesso, a capo chino, osserva celatamente, girando in basso gli sguardi, se il campo e la via sono rimasti deserti; accertatosene si rialza, afferra al braccio quella figura atteggiata a stupore catalettico».

266 Tragedia, p. 21; Lib, p. 17.

267 Tragedia, p. 21.

268 Milano, Archivio Storico Ricordi, ICON.13614, f. 18. Il documento dattiloscritto di 65 cartelle, conservato appunto, presso l'Archivio Ricordi, è intitolato *Messa in scena / Costumi e Attrezzi / Nerone*. Tuttavia di una eventuale disposizione scenica sarebbe potuto essere solo una sezione, contenente la descrizione dell'aspetto dei caratteri e dei loro costumi, della scena e dell'attrezzatura. Presso il Conservatorio di Parma, nelle cartelle IX.C e VI. D troviamo invece piante di scena e



Fig. 4: *Asteria*, figurino. Cromolitografia dal disegno originale di Pogliaghi, «L'Illustrazione Italiana», 4 maggio 1924.

Simone, non capendo se identificarla meglio come «Medusa, Ecate, Sfinge, | Eumenide o dimòne»²⁶⁹, esuma tutte le figure femminili più inquietanti dell'immaginario antico con cui condivide i dettagli dell'aspetto: la Medusa, per le trecce che, confondendosi con i serpenti avvinti al collo, sembrano serpi esse stesse; la pallida divinità dei morti e della luna, alla cui invocazione prima Asteria era apparsa, e nelle cui vesti si calerà nel II atto; la Sfinge, per l'aspetto egiziano della sua figura; l'Eumenide, per

diagrammi autografi, sia a fronte di pagine del libretto sia in fogli a sé stanti, e i frammentari appunti di quella che con buone probabilità sarebbe dovuta diventare una disposizione scenica a tutti gli effetti, alcuni dei quali – datati – risalgono già al 1864.

269 Lib, p. 17.

l'inseguimento del matricida, con la fiaccola accesa e le serpi attorno al collo. Tuttavia Simone sembra essere ormai sicuro che si tratti di una creatura mortale, poiché appunto la chiama «donna», mentre la interroga sulla sua identità: «Chi sei? Chi cerchi? Qual forza ti spinge? | Perché insegui Nerone?»²⁷⁰.

Asteria risponde in maniera molto più dettagliata di quanto ci si aspetterebbe alle domande incalzanti. Raccontando di sé, senza alcun pudore soddisfa dunque la nostra curiosità, non lasciando più dubbi circa la sua identità: alla fine della scena la conosceremo perfettamente.

La aria di sortita di Asteria è il suo brano solistico più importante nell'intera opera. Si tratta di una romanza, chiusa e strofica, *andante agitato* in *re minore*²⁷¹: una delirante confessione d'amore a uno sconosciuto, in cui Nerone-Sole viene descritto come l'oggetto di una venerazione cieca e pure sacrilega, se osservata dal *côté* cristiano dell'opera. Sembra che la donna non aspettasse altro che essere interrogata per poter dichiarare il proprio sentimento. E infatti non attende nemmeno che Simone abbia finito: quasi interrompendo una sua nota che, acuta, potrebbe pur essere tenuta un po' di più, si inserisce subito sulla scia lasciata dalle domande dell'uomo.

L'aria si divide in due sezioni, ognuna composta di tre endecasillabi e un settenario, cui si aggiunge un ulteriore settenario, una sorta di conclusione che non è altro che la ripetizione del verso iniziale.

ASTERIA [Nerone] È il mio Nume e lo adoro! A notte cupa,
Quando negli antri del funereo suolo
Vagolo al pari di piagata lupa
Ululando il mio duolo,
Io lo invoco! Egli è l'Angelo crudel
Che popola di spettri le tenèbre,
Che scuote sulle plebi infami ed ebre
Il sublime flagel.
È il mio Nume e lo adoro²⁷².

Per il loro contenuto questi versi richiamano i carmi latini e greci dedicati alla

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ La seconda strofa è da individuare, come suggerisce Gui 1924, p. 58, nell'«agitato come prima a p. 33 [Sp, p. 33], con le volute varianti al ritmo degli accompagnamenti alle armonie e allo strumentale».

²⁷² Lib p. 17.

fenomenologia dell'amore. Entrambe le sezioni dell'aria descrivono infatti un aspetto specifico della relazione con la persona amata: una è dedicata agli effetti generati dal potente sentimento su Asteria, l'altra invece all'immagine splendida di Nerone.

Al pari di quello narrato dai poeti antichi, l'amore di Asteria è tormentato. Tuttavia le immagini che usa per raffigurare il proprio sentimento e l'oggetto amato non sono tanto possenti e splendenti, sulla scia della tradizione classica, quanto piuttosto terrificanti e angoscianti, decisamente scapigliate; aggiungono ulteriore ansia a un sentimento che già porta con sé travaglio. L'amore di Asteria è anche desolante: la costringe a vagare di notte, rifugiandosi in antri e sepolcri per piangere il proprio dolore, e le sue grida sono disumane, simili agli ululati di una lupa.

Colei che pareva a prima vista una dea si rivela dunque la più umile e disperata delle creature, ammettendo di «invocare» un dio che altri non è se non l'amato Nerone. Anch'egli è una creatura spaventosa, una sorta di demone, anzi un demanio: un «Angelo crudel» che, colpevole di molti delitti, riempie la notte degli spettri degli uccisi. L'amore di Asteria sembra essere la naturale conseguenza della conoscenza di quest'uomo spaventoso che una creatura dallo «spirito impuro»²⁷³ non può fare a meno di adorare: «È il mio Nume e lo adoro».

Una linea melodica lunga due battute, prima dell'inizio dell'aria propone un motivo scivoloso e instabile che ossessivamente continua a ripetersi, e viene anche inglobato in diverse progressioni che accompagnano il canto (Es. 2a), prima dilatate, poi, nella seconda strofa, in un ritmo più serrato (Es. 2b)²⁷⁴. Il motivo ossessivo è suonato da strumenti viola secondo gli schemi boitiani: violoncello e clarinetto basso, cui si aggiunge in seguito il contrabbasso.

²⁷³ Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.31.

²⁷⁴ Part, pp. 40 ss.

Andante agitato

A. A not - te cu - - pa,

Andante agitato

pp misterioso

poco rit.

a tempo

quan - do ne - gli an - tri del fu - ne - reo suol

Cl. B. in La

Vc.

Cb.

A. va - go - lo al pa - ri di pia - ga - ta lu - pa

Es. 2a: *A notte cupa*, aria di Asteria.

A. E - gli è l'An - ge - lo cru - del

p dolce

Cl. B. in La

Fg.

Es. 2b: Progressioni in ritmo più serrato nell'aria di Asteria.

Il canto è a tratti un vero e proprio ululato ed è reso instabile, come i nervi della donna, da salti di sesta, settima, nona (Es. 3a, 3b).

Asteria

con slancio

va - go - lo al pa - ri di pia - ga - ta lu - pa u - lu - lan - do il mio duol, io lo in - vo - co!

Asteria

E - gli è l'An - ge - lo cru - del che po - po la di spet - tri le te - ne - bre, che

scuote su le ple - bi in - fa - mi ed e - bre il su - bli - me fla - gel.

portando a tempo

allarg.

Es. 3a-b: Salti di sesta, settima e nona nella linea vocale di Asteria.

Questa vocalità spericolata è una peculiarità del personaggio. Lo stesso Boito, nella carticella veneziana intitolata *Armonie - Intervalli e ritmi*²⁷⁵, si appuntava le caratteristiche vocali proprie di ognuno dei protagonisti dell'opera, accompagnate da simboli geometrici di non immediata comprensione, ma che probabilmente servivano anche, in fase preparatoria, appuntati a margine dei righi del pentagramma, ad individuare meglio i frammenti di musica composta e collegarli immediatamente a un personaggio. Secondo quanto qui riportato, gli intervalli caratteristici di Asteria dovrebbero essere proprio «gran salti di settima maggiore e di sesta maggiore e di nona minore».

Gli spettatori dell'opera non sapranno purtroppo nulla di più su di lei: la vedranno indossare abiti di fattura egizia; cinta di serpenti e con la face, ne constateranno solo la somiglianza con le divinità della notte e della vendetta, senza capirne il motivo, a meno che non desiderino sfogliarsi le poche pagine, peraltro non pubblicate, della messinscena. Invece ai lettori della tragedia uscita agli esordi del nuovo secolo veniva pienamente rivelata la sua identità.

Infatti i versi con cui proseguiva il monologo, due ulteriori strofe dell'aria della protagonista, costituivano la risposta alla prima delle domande di Simon Mago: «Chi sei?», lasciata invece in sospeso nel libretto. Erano la vera presentazione, che avrebbe seguito la descrizione della propria fenomenologia amorosa:

²⁷⁵ Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.C.28.

Dalla gran Sirte, dove il flutto latra
Contro l'avel di mia stirpe Cirena,
Venni alla fiamma, povera falena,
Della sua gloria sfolgorante ed atra!
È il mio Nume! Il suo volto è un astro d'ira²⁷⁶!

Asteria rivelava il proprio luogo di provenienza, altrimenti ignoto: originaria del golfo della grande Sirte, in Cirenaica, si definiva l'ultima discendente di una nobile stirpe ormai sepolta. Un'ulteriore celebrazione della terribile magnificenza di Nerone avrebbe chiuso l'aria, mentre Asteria «con un impulso subitaneo»²⁷⁷ si sarebbe lanciata sulle tracce del suo idolo. Ma, trattenuta di nuovo, avrebbe ricominciato a parlare di sé e del proprio dolore, forse per impietosire Simone affinché la lasciasse andare:

Triste! E col raggio delle mie pupille
Spargo sugli angui incanto!...
Sono una Psille...
E canto...
E i canti valicano
L'aure notturne
E i serpi scivolano
D'intorno all'urne²⁷⁸...

Un semplice aggettivo le pare sufficiente per definire la propria condizione esistenziale: triste. Le serpi che porta avvolte intorno al collo sono vittime di un «incanto»: scopriamo che ha veramente qualche dote sovranaturale, come quei demoni che ricorda nell'aspetto. Questo potere è connesso alla sua etnia: è infatti una Psille, appartiene cioè a un antico popolo della Cirenaica che aveva meritato una menzione nella *Naturalis Historia* di Plinio per la sua particolarità di riuscire ad incantare i serpenti ed essere immune al loro veleno²⁷⁹. A veicolare la magia sono il suo sguardo – come rivela lei stessa – e il suo canto, che attirano, destandole dai loro rifugi, le bestie.

276 *Tragedia*, p. 22.

277 *Ivi*, p. 23.

278 *Ivi*, pp. 23-24.

279 Plinio il Vecchio, *Nat Hist.*, VII.2.

Alla voce irresistibile della Psille, accorrono dunque e, con una danza rimasta – priva di musica nelle pagine della tragedia, si allacciano al suo corpo. Arrivando dalla notte, quasi per «Sogno! Fantasima | Illusione», aderiscono perfettamente al disegno sinuoso del canto che inseguono; ne ricercano la fonte e vi si intrecciano per diventare tutt'uno con essa, quasi a voler ghermire il canto stesso dalla bocca della donna, che hanno ormai raggiunto salendo nel loro abbraccio. La metamorfosi irreale si compie infine con una doppia enallage: la serpe, anziché sibilare, «spasima», mentre la voce della donna si fa strisciante come un serpente:

Sogno! Fantasima!
Illusion!
Si metamorfosano
Serpe e canzon
E l'idra spasima
E striscia il suon²⁸⁰.

Leggendo i versi successivi, che fortunatamente, sopravvissero alla revisione della tragedia allorché si trattò di metterla in musica, non si può non pensare ad un vero e proprio amplesso fra Asteria e i suoi serpenti, anticipato già dagli spasimi che, attribuiti ai serpenti, sono invece da collegare molto più probabilmente alla stessa donna. L'immagine onirica dell'abbraccio fra la giovane e i serpi è altamente erotica: i serpenti, quando la raggiungono, cominciano ad avvinghiarsi al suo corpo, sfiorandolo o stringendolo, ed esplorandolo:

E già l'angue m'allaccia e il sen mi cinge
E il petto mi rinserra
E lambe... E stringe
Ed erra...²⁸¹

L'andamento di questa breve sezione di sole sei battute, preceduta da un'ancor più breve introduzione – coda per la sezione precedente – è lento. L'abbraccio del serpente ammalato è rappresentato da un tema, individuato già da Vittorio Gui, che riproduce

280 Tragedia, p. 24.

281 *Ibid.*

nel suo arabesco sia le spire sinuose della bestia arrampicata sul corpo di Asteria sia, con l'ampio arpeggio iniziale, l'incanto da essa subito²⁸²: «quando Asteria si confessa incanto dell'idre – scrive Gui – appare in orchestra un tema strisciante di intenzione imitativa che accompagnerà poi sempre l'immagine degli angui attorti intorno al collo della maga» (Es. 4)²⁸³.



Es. 4: Motivo degli «angui attorti intorno al collo della maga».

Un abbraccio così irreal è in bilico fra sogno e realtà. Poco prima di addentrarsi nei dettagli del rapporto con i serpenti, Asteria aveva rivelato quale fosse la cifra estetica della propria dimensione erotica: godere del proprio dolore, esaltarsi per «violenti sogni» e inebriarsi di pianto – «l'orror m'attira | Come un amante... e nell'estasi vivo | De' violenti sogni... ebbra di pianto»²⁸⁴. L'amplesso dei serpenti sembra uno di questi incubi dei quali la donna sembra compiacersi. Eppure la «spira» con cui essi l'abbracciano è «viva»: il rapporto di Asteria con le sue serpi è dunque tanto morboso?

1.c. Medusa

Fra gli animali da sempre associati, nella storia della cultura, alla natura femminile, un posto di particolare riguardo spetta al serpente. La tradizione è antichissima e autorevole, e affonda le sue radici nella Bibbia, ma mai come durante la *fin de siècle* fu un emblema tanto fondamentale: «alla fine del secolo i termini più usati per definire l'aspetto femminile erano “serpentino”, “sinuoso”, “simile a un serpente”»²⁸⁵; le pagine

²⁸² Part, p. 51.

²⁸³ Gui 1924, p. 58.

²⁸⁴ Lib, p. 18.

²⁸⁵ Dijkstra 1986, p. 449.

dei romanzi alla moda e la produzione pittorica della seconda metà dell'Ottocento abbondano di donne paragonate a serpenti o raffigurate in loro compagnia²⁸⁶.

L'esempio più noto che attesta la diffusione del tema della relazione, anche erotica, fra la donna e la serpe è senz'altro la protagonista eponima di *Salammbô* (1862), il romanzo storico di Gustave Flaubert, autore che Boito apprezzava particolarmente. Anche la principessa cartaginese di Flaubert, al pari di Asteria, si lascia avvincere e sedurre da un pitone:

Salammbô l'enroula autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux; puis, le prenant à la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents; et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune. [...] Il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or. Salammbô haletait sous ce poids trop lourd, ses reins pliaient, elle se sentait mourir; et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement; puis la musique se taisant, il retomba²⁸⁷.

La vicenda di cui tratta il romanzo è immaginaria, ma la definizione ambientale e la *couleur locale* sono ricreate sulla base di un attento studio delle opere degli autori antichi e moderni che parlano di quel periodo, proprio come accade per il *Nerone* boitiano.

Le scene zoerastiche di cui sono protagoniste Salammbô e Asteria hanno molto in comune, a cominciare dalle affinità fra le due fanciulle: signore di serpenti, entrambe esotiche – nordafricane, una di Cartagine, l'altra di Cirene – e creature lunari – Salammbô è devota alla dea cartaginese della luna. Non è da escludere che il soggetto di Salammbô sia stato d'ispirazione per Boito per la creazione del «violento sogno» di Asteria. Anche le modalità dell'unione con le bestie si somigliano: dopo averle avvolto fianchi, braccia e gambe, il serpente di Salammbô si dirige verso la bocca, esattamente come fa l'«angue» di Asteria per ghermirne il canto; l'incontro è sempre notturno e c'è una musica ad accompagnarlo. Un unico serpente, un grande pitone, avvolge la principessa cartaginese; Asteria preferisce i colubri²⁸⁸, più ricercati per il lessico e così sottili da confondersi alle mille treccine della sua capigliatura.

La tematica dell'unione carnale tra la donna e la bestia non era inedita nemmeno nell'opera italiana a cavallo tra i due secoli. Un amplesso assai simile a quello fra Asteria

286 *Ivi*, pp. 449-454.

287 Flaubert 1921, p. 246.

288 *Lib*, p. 18.

e i suoi serpenti si trova anche nell'*Iris* (1898) di Pietro Mascagni. Simili alle spire del serpente sono i tentacoli della piovra che avvinghia la fanciulla di cui parla la canzone intonata nel II atto dalla protagonista eponima dell'opera. Iris racconta al proprio seduttore, per dissuaderlo dal suo intento, il ricordo infantile della predica di un bonzo accompagnata dalle esplicite illustrazioni di un paravento dove una fanciulla dedita al piacere viene raggiunta sulla spiaggia da una gigantesca piovra che la stringe sempre più forte in un abbraccio voluttuoso ma mortale²⁸⁹.

La metamorfosi della donna con il serpente cui alludono i versi di Boito diviene completa nella creatura mitologica della Medusa che Asteria, con il suo fascio «di serpentelli che le ricadono sul seno» avvolti intorno al collo e i suoi capelli «nerissimi», «raccolti in molte trecce sottili e non lunghe»²⁹⁰, ricorda molto da vicino. Non è un caso che, quando appare a Simon Mago, fiocamente illuminata dalla luce lunare, lui stesso crede che sia proprio la Medusa.

In uno dei più celebri testi femministi Hélène Cixous invitava ad osservare con attenzione e sotto il giusto punto di vista la figura della Medusa, uno dei simboli più comunemente riferiti alla *femme fatale*: più che spaventosa e pericolosa, essa appare bellissima: «you only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing»²⁹¹. Una situazione simile si verifica anche per Asteria, creatura serpentina che ad un primo sguardo appare terrificante, ma la cui incredibile bellezza, così diversa da quella tradizionale e più rassicurante di ascendenza romantica, si manifesta pienamente se osservata sotto la giusta luce, nella fattispecie quella del fuoco.

L'iconografia della Medusa aveva già fatto capolino nell'opera di Boito. Nel *Mefistofele* Margherita era apparsa in un contesto inaspettato, in una forma rassomigliante a quella della mitica creatura antica. Durante il Sabba romantico, nel bel mezzo della ridda che le creature fantastiche e infernali intrecciavano intorno al loro sovrano, l'attenzione di Faust veniva distratta dalla sua «apparizione»²⁹² – Boito usava

289 Illica, *Iris*, atto II: «Su dal mar morto | I viscidì tentacoli | Moveva il mostro | E per le gambe | Pei reni e per le spalle | Poi per le chiome | E il fronte e gli occhi | E il petto esile ansante | E per le braccia | La stringe e allaccia! | La stringe e allaccia in viso! | Essa sorride ognor! | Essa sorride e muor | Eon un estremo spasimo | Che rassomiglia un riso...».

290 Milano, Archivio Storico Ricordi, ICON.13614, f. 18

291 Cixous 1976, p. 885.

292 Ds Mef, p. 47.

allora lo stesso termine che poi riutilizzerà anche per Asteria. In fondo alla scena si era materializzato lo spettro di Margherita – «l'ombra di Margherita si disegna celestualmente nel fondo della diabolica scena»²⁹³. Mefistofele, infastidito dall'interruzione durante la celebrazione a lui dedicata «afferrava il braccio sinistro di Faust e lo trascinava per due passi verso sinistra, cercando di distorlo dalla visione»²⁹⁴ e di convincerlo che il viso non era della fanciulla, ma di uno dei vari demoni presenti al Sabba, con potere particolare di ammaliare coloro che lo contemplavano: «Quello è spettro seduttore; | È fantasma maliardo, | Che a chi il fissa ammorba il cuor. | Torci il guardo, anima illusa, | Dalla testa di Medusa»²⁹⁵. Era dunque la Medusa in persona a tentare Faust: Mefistofele non sarebbe riuscito ad attirare la sua attenzione finché la visione ammaliatrice non sarebbe svanita da sé.

La Medusa del *Mefistofele* era già talmente bella da ricordare a Faust il volto della donna amata; il suo occhio era «spalancato cadavericamente» eppure sembrava quello di una creatura angelica: «È Margherita, sì, l'angelo mio!»²⁹⁶. La fanciulla innocente quanto un «angelo» e la più spaventosa delle creature si confondevano dunque insieme in una metamorfosi terribile e affascinante: le protagoniste delle due opere boitiane, così diverse fra loro – una semplice «fanciulla del popolo» teutonica, dalle lunghe trecce bionde²⁹⁷ e una incantatrice di serpenti africana, dalla «carnagione abbronzata, livida», i capelli sparsi in mille treccine nere – si ritrovano nella fantasia scapigliata di Boito accomunate nel confronto con lo stesso termine di paragone, all'apparenza così inadatto per individuare la bellezza.

Non sono solo la capigliatura e l'orrido monile – «la vivente loric»²⁹⁸ di serpenti – di Asteria a renderla così somigliante alla celebre creatura mitologica, ma anche i suoi occhi, che paiono altrettanto micidiali: essi costituiscono il principale motivo di fascinazione nei suoi confronti da parte dell'imperatore, fin da quando, nel I atto, gli si para dinnanzi: egli è «attratto da un fascino verso quella figura ferale che lo guarda»²⁹⁹,

293 Lib Mef, p. 27. Cfr. Ds Mef, p. 47 («all'ultima battuta, p. 171, apparirà il fantasma di Margherita nel fondo a destra»).

294 Ds Mef, p. 47.

295 Lib Mef, p. 27.

296 *Ibid.*

297 Ds Mef, p. 81.

298 Lib, p. 45 (atto II).

299 Lib, p. 16.

«atroceamente pallida e cogli occhi sbarrati»³⁰⁰; nel II atto poi, quando Asteria si finge, su ordine di Simon Mago, la statua della dea Ecate-Asteria, Nerone «si copre gli occhi colle mani», implorandola di non accecarlo³⁰¹. Anche i serpenti stessi di cui la donna si circonda sono controllati con la malia dello sguardo: «col raggio delle mie pupille | Spargo sugli angui incanto!...»³⁰².

Il tema della gorgone, direttamente connesso a quello della relazione fra la donna e il serpente, è da sempre presente nell'immaginario occidentale. Nelle raffigurazioni più antiche la creatura apparve dapprima con tratti androgini, se non marcatamente mascholini³⁰³: nella *Divina Commedia* Dante utilizzò l'articolo maschile davanti a alla parola «Gorgone»³⁰⁴; e, per rimanere ai casi più celebri, qualche secolo più tardi, alla fine del XVI, Caravaggio dipinse il celeberrimo tondo degli Uffizi con la testa decollata della Medusa, dandole un sembiante orrendo difficilmente immaginabile in una donna. Ma già Benvenuto Cellini forgiava il volto, pur androgino, della Medusa del suo *Perseo* (metà del XVI secolo) avendo cura di renderne i bei tratti addormentati 'alla greca'.

Nell'Ottocento gli artisti subirono il fascino della Medusa, sedotti dal mistero che emanava la sua figura, metà umana e metà bestiale. L'iconografia era particolarmente cara nella seconda metà e verso la fine del secolo agli artisti d'Oltralpe, che nei loro dipinti sembrarono mettere una cura particolare nel renderla «avvernalmente bella». Arnold Böcklin e Franz Von Stuck dipinsero, rispettivamente nel 1878 e nel 1892, due volti molto simili fra loro. Entrambe le loro meduse sono avvenenti nell'aspetto, fisiognomicamente molto femminili. La loro carnagione è mortalmente livida, la bocca semi-aperta in un urlo silenzioso; lo sguardo è malinconico nel caso di Böcklin, agghiacciato nel caso di Stuck. Tutti e due scelgono di collocare il loro volto nel buio di una notte indefinita, che ne fa risaltare il pallore mortale: i loro ritratti sono quasi monocromi.

Negli stessi anni in cui Boito compone il *Nerone*, anche Gabriele D'Annunzio, fortemente legato alla cultura d'Oltralpe e in particolar modo alla poetica di

300 *Ibid.*

301 Lib, p. 44.

302 Tragedia, p. 28.

303 Cfr. Dijkstra 1986, pp. 454-456.

304 Dante, *Inferno*, IX, vv. 55-57: «Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso; | Ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi, | Nulla sarebbe di tornar mai suso».

Hofmannstahl, pensa alla Medusa come a una creatura affascinante³⁰⁵. Nella *Passeggiata* del *Poema paradisiaco* egli ricorda con voluttuosa inquietudine la bruna principessa Maria Gravina, di cui canta «i grandi medusei capelli, | Bruni come le brune foglie morte, | Ma vivi e fieri come l'angui attorte | De la Gorgone»³⁰⁶, forgiando un complimento che bene calzerebbe anche ad Asteria. Perfettamente al passo con questa poetica decadente e simbolista, Boito percepisce tutto il potenziale erotico della Medusa e lo trasferisce sulla sua eroina.

1.d. Il martirio sensuale di Asteria

A disciogliere Asteria dai «tenaci nodi di serpi» sono il doloroso ricordo di Nerone, sempre vivido nella mente, e la curiosità di Simon Mago che, interrompendo la donna, le rivolge un'ulteriore domanda: «Dove ancor lo scontrasti?»³⁰⁷. Asteria, nell'amplesso, ignora il dolore fisico – come la fanciulla della *Canzone della piovra* di Iris – ma non riesce nemmeno a concentrarsi sul piacere, non potendo dimenticare il proprio amore infelice. La prosecuzione degli ultimi versi citati sopra recita infatti «E nell'amplesso della viva spira | Sento ancora quel Dio che mi martira!».

Anche Asteria, come le fanciulle cristiane che troveranno la morte al circo nel IV atto, può essere considerata una vittima dell'imperatore. Il «martirio» pagano ma pur sempre mistico per il proprio dio Nerone si presenta come contrappeso di quello cristiano, di cui è solo una variante. L'immagine di Asteria-martire colpì anche la fantasia di Benedetto Croce, appassionato lettore del *Nerone*, da lui giudicato «l'opera maggiore e più originale del Boito»³⁰⁸. Sintetizzando il carattere di Asteria in poche righe si curò di sottolineare questo aspetto, forse anche per mettere in relazione il personaggio con l'altro – prediletto – della «martire santa» Rubria: «è la martire del senso, la povera farfalla venuta da Cirene a bruciarsi al lume sfolgorante e triste del Cesare romano; colei che sogna come ineffabile voluttà il morire sbranata dal mostro»³⁰⁹. In effetti sfogliando il numeroso materiale musicale preparatorio accumulato da Boito negli anni di lavoro, si può constatare come egli avesse anche la pretesa di creare per Asteria situazioni sonore

305 V. Masini 1973.

306 D'Annunzio, *Poema paradisiaco*, *Hortus conclusus*, *Passeggiata*, vv. 61-64.

307 Lib, p. 18.

308 Croce 1914, p. 271.

309 *Ivi*, p. 270.

chiaramente riconducibili all'ambito del martirio: «alte grida - ululati - serpi ardenti - lamenti - singulti - trafitture - affollamenti - angoscia» si legge sulla nota autografa su una pagina di carta pentagrammata che, piegata a mo' di cartella, raccoglie una serie di frammenti musicali da utilizzare per il personaggio³¹⁰.

Un nuovo motivo musicale, di natura melodica, accompagna la confessione di Asteria: si potrebbe definirlo proprio come il tema 'dell'amore di Asteria' (Es. 5)³¹¹. Esso viene proposto all'inizio del breve arioso dell'eroina sia nella parte vocale che in quella strumentale, perdurando in quest'ultima durante tutta la sezione. È un motivo dal sapore wagneriano, *vibrante assai*, da cantare, seguendo la forcilla che cresce subito all'inizio, *sostenendo il fortissimo* dell'orchestra.

Es. 5: Tema del martirio d'amore di Asteria.

310 Venezia, Fondazione Cini, Boito, VIII.C.10-21.

311 Part, pp. 52-54.

La melodia curiosamente ricorda, nella scansione ritmica applicata all'intervallo di terza discendente che le note percorrono, procedendo per grado congiunto, il motivo del *Parsifal* definito da Hans von Wolzogen come seconda melodia dell'espiazione, variante della «erste Entsühnungsmelodie» (Es. 6)³¹²; anche il movimento ascensionale dell'accompagnamento è simile:



Es. 6: R. Wagner, «seconda melodia dell'espiazione», *Parsifal*, atto III.

È il tema collegato alla purezza che compare nell'atto III dell'opera wagneriana, quando Gurnemanz rivela a Kundry che è giunto il momento in cui il pellegrino dovrà intraprendere «ein hohes Werk» e compiere «ein heil'ge Amt», e perciò deve essere purificato. Esso ritorna poco dopo, mentre Kundry lava i piedi di Parsifal. La somiglianza fra i due motivi è particolarmente significativa, ma non è questa l'unica affinità che è possibile riscontrare fra Asteria e la protagonista dell'opera wagneriana

È stato Vittorio Gui a instaurare per primo un paragone fra l'eroina boitiana e quella wagneriana, indugiando sulla definizione in senso demoniaco della prima, condita dal dettaglio patetico *d'antan*:

Asteria, la donna-demonio, la natura del male tendente al bene a traverso i bagliori della sua semi-coscienza, questo essere tra il bestiale e l'umano, incantatrice e incantata, specie di Kundry senza espiazione, influenzata dagli antri sinistri, vibrante di un ardore morboso in tutti i sensi malati, arsa da una febbre insanabile e pure attratta dalla bianca luce della purità verginale di Rubria³¹³.

Gui però erra, parlando della mancata espiazione di Asteria, dal momento che scrive nel 1924, quando ormai l'opera si chiudeva con il IV atto. Infatti è lui stesso a constatare poi, a proposito dell'ultima scena dello spoliario, che «la triplice invocazione di pace che

312 Wolzogen 1882, p. 67. V. anche Newman 1983, p. 715.

313 Gui 1924, p. 42.

Asteria alla fine placata mormora sul corpo della donna “disviluppata dal mondo fallace” [Rubria] chiude il poema col suggello d’amore che il nostro cuore reclama»³¹⁴. La differenza fra Kundry e Asteria è che, semmai, quest’ultima si salva da sola.

L’aspetto di Asteria ricorda molto da vicino quello di Kundry³¹⁵. Quando questa appare in scena, le didascalie del libretto wagneriano descrivono dettagliatamente il suo sembiante sconvolto:

Kundry stürzt hastig, fast taumelnd herein. Wilde Kleidung, hoch geschürzt; Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend; schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar; tief braunrötliche Gesichtsfarbe; stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich³¹⁶.

L’immagine della donna che entra precipitosamente e quasi barcollando, vestita in maniera succinta, i capelli neri divisi in trecce, il viso olivastro, lo sguardo ora penetrante ora cadavericamente immobile, sono caratteri di grande somiglianza. E questa in origine doveva essere addirittura più stretta. Quando ancora si chiamava semplicemente Psille e uno degli atti dell’opera – presumibilmente il primo – era ambientato sull’Esquilino³¹⁷, l’eroina boitiana non portava ancora i serpenti avvolti intorno al collo a mo’ di Furia, ma aveva l’intera veste intessuta con le loro pelli, sollevata e resa più succinta proprio con una lunga cintura; un braccialetto indicava la presenza di una malia sull’«incantata mentis» della donna, proprio come nel caso dell’eroina wagneriana, soggiogata da Klingsor; la collana di ambra che portava al collo era anticamente considerata un oggetto apotropaico³¹⁸. L’unica differenza stava nell’incedere della Psille, che non era precipitoso, come invece quello di Kundry, bensì lento:

Dal fondo del quadrivio sulla via che riesce all’Esquilino s’avanza la Psille a passo lento. Veste una tunica stretta di pelli di serpe screziati di bagliori. Porta le chiome divise in trecce brune e

314 *Ivi*, p. 159.

315 Per un approccio ‘genderizzato’ al *Parsifal*, con un *focus* proprio sul personaggio di Kundry, rimando a Stewart 1998, pp. 89-115, in cui la cui prorompente dimensione sensuale e sessuale della donna viene interpretata come proiezione di un uomo misogino che non esita a metterla a tacere in senso letterale e metaforico.

316 Richard Wagner, *Parsifal*, atto I. Citazione dal libretto contenuto in *Parsifal*, programma di sala del Teatro la Fenice di Venezia, stagione 2004-2005, p. 64, reperibile *online* al seguente indirizzo <http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/67_2604parsicomple.pdf>.

317 Per i differenti schizzi relativi all’ambientazione della nuova opera v. Morelli 1994, pp. 533-539.

318 Capello 1837, p. 416, s.v. «Difesa contro i malefizi».

sottili sparse sugli omeri. Un lembo della sua veste è sollevato dalla cintura mezzo cascante. Un braccialetto (incantata mentis) le annoda il polso sinistro a guisa di colubro. Porta al collo una collana d'ambra³¹⁹.

Al pari di quella di Asteria, anche la figura di Kundry è avvolta in un'aura di mistero: se ne ignora l'identità e il vecchio Gurnemanz azzarda l'ipotesi che stia spiando nella vita attuale un'altra vita; è un'errante, e infatti in tal guisa si manifesta la prima volta; è connotata dall'elemento floreale – Klingsor la chiama «Höllense», ossia «rosa infernale», mentre lei stessa ricorda di essere stata una sorta di *Blumenmädchen*.

La più enigmatica fra le donne wagneriane è un essere dalla doppia natura proprio come Asteria: creatura cangiante e multiforme, in bilico fra perdizione e innocenza e, soprattutto, fra consapevolezza e sogno. Ha inoltre due esistenze: una cosciente, in cui è in grado di discernere bene e male, di provare rimorso e tentare di porre rimedio alle proprie colpe, e un'altra incosciente dove invece, dominata dalla passione, perde il controllo della propria volontà; allora, non più in grado di difendersi dagli assalti del male, personificato in Klingsor, si sottomette al suo volere.

È Kundry a interrompere nell'opera di Wagner la tradizione della donna liberatrice, poiché con lei la figura femminile diventa definitivamente emblema del peccato. Ed ecco dunque il valore simbolico dei serpenti della cui pelle la giovane ha fabbricato una cintura per la propria veste. In effetti il rapporto che intercorre tra Kundry e l'elemento serpentino sembra essere di natura prettamente simbolica: privi di alcuna valenza estetica, i serpenti di Kundry rappresentano la tentazione di cui la giovane, nel contesto cristologico del *Parsifal*, è incarnazione. Viceversa il serpe di Asteria è un compagno innanzitutto estetico: serve per avvicinarla alle antiche creature mitologiche del rimorso e dell'oltretomba; inoltre, caricato di valenza erotica, simboleggia l'«angelo crudele» di cui lei è perdutamente innamorata.

La prima scaligera del *Parsifal* si tenne nel gennaio 1914, seguendo solo di pochi giorni la prima italiana al Comunale di Bologna. L'interesse del Maestro, affascinato fin dalla gioventù all'opera del compositore tedesco³²⁰, era vivissimo: egli si acquistò un intero palco per andarvi con gli intimi e si impegnò a riservare delle poltrone anche per

319 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.34.

320 Sul controverso rapporto che Boito ebbe con l'arte wagneriana v. d'Angelo 2010, pp. 47-66, ma anche Gallia 1986.

ulteriori conoscenti³²¹. In teoria in quell'anno la composizione del *Nerone* era già in stadio avanzato, se solo due anni dopo Boito era pronto per apporre alla partitura la parola fine. Pure egli avrebbe potuto semplicemente consultare uno spartito dell'opera wagneriana prima di tale data, come è probabile che avesse già fatto in gioventù per informarsi su altri lavori del Maestro tedesco³²².

L'affinità potrebbe essere una 'coincidenza non casuale'. Essa non si limita alla sola musica, poiché potrebbe essere estesa anche alla situazione drammatica. La cellula melodica wagneriana è riferita infatti ad una scena di espiazione in cui Kundry, penitente come una novella Maddalena, adora il proprio eroe santo, ungendone i piedi e asciugandoli coi propri capelli. Allo stesso modo il tema dell'amore di Asteria compare in un momento di passione, che tra l'altro prende in prestito il lessico cristiano e, richiamando alla mente la scena della redenzione di Kundry, rimanda ad una dimensione di purezza che sembra invece essere estranea ad Asteria. Con il suo «martirio» anch'essa esprirebbe un peccato, l'unico che in fondo ha, se osserviamo l'opera in prospettiva cristologica, come ci suggerisce di fare il finale portato al IV atto: il peccato di un amore sacrilego nei confronti di un dio pagano.

Le ultime battute del martirio di Asteria suonano, in opposizione al canto *vibrante* della prima parte, come lamenti, con il loro inconfondibile semitono ascendente più breve, che sembra troncato da un sospiro – dalla minima si sale alla croma oppure dalla minima alla semiminima. Esso accompagna brevi monosillabi, inframezzati da lunghe pause – di un quarto e mezzo –, con la forcilla del *diminuendo* su ogni singolo sospiro. Il lamento si chiude significativamente con un ultimo intervallo di semitono lamentoso sul verbo «martira», il cui accento tonico è rinforzato da un ulteriore accento musicale, proprio sulla nota che corrisponde alla sillaba *piana*³²³.

321 Boito a Mancinelli, 29 dicembre 1913, Mariani 2000, p. 298; Boito a Mancinelli, 31 dicembre 1913, De Rensis 1932, p. 237; Boito a Chigi Saracini, gennaio 1914, inedito conservato presso la Fondazione Accademia Musicale Chigiana, raccolta manoscritti autografi, V.10.f.

322 I giudizi giovanili di Boito sull'opera di Wagner dovettero basarsi, oltre che sull'incontro con la musica tedesca durante i viaggi all'estero, soprattutto sullo studio a tavolino di spartiti, scritti teorici e libretti (Boito con ogni probabilità non conosceva particolarmente bene il tedesco, anche se non è ancora chiaro quale fosse il suo livello; certamente l'aveva studiato durante gli anni del conservatorio, ma non risulta che l'avesse mai approfondito (cfr. Nardi 1942^a, p. 43): infatti la prima opera di Wagner che venne eseguita in Italia fu *Lohengrin* (Bologna, Teatro comunale, 1871), mentre la prima cronaca musicale boitiana, nella quale il Maestro parla di Wagner, risale già al 1863 (cfr. Nardi 1942^a, p. 81). Buroni 2009-2010, pp. 69-71.

323 Part, pp. 53-54.

Infine, come osserva Vittorio Gui, «Asteria rimane assorta nella sua visione di sogno, mentre i violini, equivocando sul minore e maggiore di *sol* salgono al cielo perdendosi nel silenzio»³²⁴. La preghiera della «martire del senso», tenta dunque di raggiungere una dimensione ultraterrena, quasi volendosi elevare verso una divinità, la cui natura non è ben definita: l'ascesa dei violini, la parola «Dio» che nel testo a stampa ha significativamente la lettera maiuscola, non per ultima la reiterata allusione ad un martirio... Sembra quasi che la divinità che adora Asteria, Nerone-Sole, si fonda e confonda, in un'assimilazione sacrilega, proprio con quella dei cristiani.

Il suono acuto ed etereo dei violini, anticipando un'atmosfera del tutto nuova e finora ignota, è importantissimo nella definizione del dettaglio ambientale e soprattutto temporale. Si può ipotizzare che, in questa notte travagliata, il tempo discontinuo dell'opera sia trascorso velocemente: era la terza vigilia quando il sipario si era alzato sull'Appia – una guardia degli acquedotti, «lontanissima», l'aveva appunto annunciato³²⁵. Ora invece i violini, il cui timbro prenderà subito il sopravvento non appena Simone uscirà di scena e vi entrerà invece Rubria, anticipano l'arrivo dell'aurora, con la loro tinta celeste e azzurrina; la tonalità di *sol*, che gli archi percorrono nella loro salita, è invece rosea come l'alba, ma comunque in parte anch'essa sempre riconducibile al colore dei violini – nella ruota parmense infatti, assieme al *sol* e al colore rosa, troviamo anche i suoni prodotti sul cantino e la seconda corda del più acuto degli archi.

Prima di sparire nel sepolcro, Simone leva ad Asteria la sua fiaccola. Questa, che a lui serve solo per rischiarare la propria discesa nell'antro, era invece un attributo importante per la donna: la elevava al grado di divinità e serviva per illuminare la notte, anche metaforica della ragione, nella quale in maniera confusa e incessante si muove. L'uomo la convince inoltre a nascondere con il velo che Nerone, fuggendo, aveva perso, i serpenti che ha avvolti intorno al collo. Asteria, privata dei suoi due attributi 'notturni', non può più incutere alcun timore e perde tutta l'aura divina che la circondava. Non potrebbe essere altrimenti: il giorno sta arrivando e sta per cessare il dominio della Luna, per cui Asteria sarebbe fuori luogo nelle sue vesti di Ecate discesa in terra.

Quando Simone, prima di lasciarla, la ammonisce – «Ma pensa al fato che invochi su te. | Bada! Il tuo Nume ha carezze omicide»³²⁶ – rapide sestine di archi

324 Gui 1924, p. 59.

325 Tragedia, p. 5; Lib, p. 9.

326 Lib, p. 19.

affrettando partono da un *piano* per sfociare, seguendo una grande forcella, in un *fortissimo* che frena bruscamente l'andamento. La risposta di Asteria è sconvolgente e racchiude tutta la sua follia d'amore masochista: «Amor che non uccide | Amor non è!» (Es. 7). Entrambi i versi sono interamente musicati sul motivo noto; l'armonia è concepita come semplice ripieno per il breve tema, che Asteria canta doppiata da un'orchestra rimpolpata³²⁷, cui significativamente manca solo il timbro giallo e scarlatto degli ottoni gloriosi, di trombe e tromboni. Lievi modifiche sono apportate al tema strumentale 'originale' che, sul primo «amor», compare tale e quale, per essere poi ornato, nelle riprese successive, con piccoli arpeggi che danno slancio sia vocale che emotivo alle parole della fanciulla.

The image displays two systems of musical notation for a vocal and piano ensemble. The first system is marked 'Largamente' and 'rit.' and the second system is marked 'Largamente' and 'rit. col canto'. The lyrics are 'A - mor che non uc - ci - de, no, A - mor - non è!'. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic, chordal texture in the left hand. The vocal line is a simple melody that follows the rhythm of the piano accompaniment.

Es. 7: «Amor che non uccide | Amor non è».

³²⁷ Legni al completo, eccetto ottavini e sarrusofono; corni, unici fra gli ottoni; timpani, unici fra le percussioni (Part, pp. 60-61).

È un tema appassionato e tragico, legato inevitabilmente alla morte – tramite l'idea del martirio – e alla follia, il tratto più caratteristico, assieme all'attrazione per l'orrore, della sua delicata psicologia.

La risposta di Asteria, nel completo annullamento di sé stessa, era allora con buone probabilità meno sconvolgente di quanto appaia ad uno spettatore moderno. Il desiderio di una morte da martire si inserisce perfettamente in una tradizione come quella ottocentesca, dove nella maggior parte dei casi le vicende si conclude con la morte di una fanciulla, vittima sacrificale. A volte la morte coinvolge anche un uomo, ma molto raramente solo quest'ultimo. Bram Dijkstra osserva come, nella società borghese dell'epoca,

Il tradizionale concetto di fine secolo prevedeva anche che la donna che s'innamorasse veramente di un uomo dovesse morire. Volontariamente si sacrificava per provargli il suo amore, in realtà non aveva alternative. Lo spezzarsi dello specchio [simbolo, secondo lo studioso, di una illusoria rivendicazione della negata auto-sufficienza: la donna nello specchio cerca una cosa esterna da sé, che però in tal caso è paradossalmente sempre se stessa], il donare agli altri il bene prezioso della sua auto-sufficienza, la violazione fisica e spirituale della sua assoluta purezza, denotavano e connotavano il suo abbandono totale alla volontà e alla personalità del maschio³²⁸.

Ecco ritornare immediatamente, in stretta relazione alla follia, vista come unica possibilità di fuga da una realtà di sottomissione, il simbolo tipicamente femminile del serpente: secondo Dijkstra infatti «la donna sarebbe dunque impazzita, regredita ad uno stato animale, a quella sua identità primordiale di serpente sciolto dalle sue spire»³²⁹.

Asteria, Psille sola al mondo, fanciulla intrepida che ha abbandonato la terra dei suoi avi per venire a Roma attratta da un sogno mistico di gloria «sfavillante ed atra» che la tiene in perpetuo moto, è l'emblema di una donna alla ricerca della propria autodeterminazione, nonostante sia fortemente radicata in una «grande tradizione» di figure passive. È un'eroina coraggiosa, in fondo. Sa di essere destinata a morire per questo suo desiderio: «nell'arte e nella letteratura di fine secolo la pazzia e la morte rappresentano l'unica alternativa alla possibilità di guardare la propria immagine riflessa in uno specchio»³³⁰. Una volta scoperto che colui dal quale desidera essere uccisa non è

328 Dijkstra 1986, p. 205.

329 *Ibid.*

330 *Ibid.*

in grado di farlo, non esita a darsi la morte da sé: «Asteria tiene ancora in mano il pugnale che aveva offerto a Nerone e di nascosto se lo appunta sul cuore [...] Nerone l'abbraccia sempre più stretto mentr'essa si sprofonda il pugnale nel cuore»³³¹.

Spossata dalla violenza del proprio sentimento e del proprio grido, Asteria svenendo «s'abbandona sulla tomba che le sta d'appresso; quivi, giacente, rimanex»³³². L'opera è in fondo iniziata da poco, ma la protagonista ha già offerto fin troppi stimoli che l'attenzione dello spettatore ne è quasi provata: dopo l'ultima esternazione è necessario bilanciare la tensione emotiva venutasi a creare e ristabilire l'ordine. Il personaggio si eclissa, assieme alla luna, mentre la notte svanisce. Arriva finalmente il giorno a portare colori ed emozioni finora del tutto inedite al dramma.

2. Antitesi

2.a. Il colore della notte serena

Con il sonno incosciente di Asteria-Luna subentra definitivamente il cambiamento atmosferico ed emotivo preannunciato poco prima dai violini «che salivano al cielo»:

Incominciano a diffondersi le prime trasparenze dell'alba. Il cielo si rasserenava. A settentrione e ad Oriente le nubi sono scomparse. I monti della Sabina e i Tiburtini e gli Albani si delineano nitidi sull'orizzonte; la profonda quiete dell'ora s'estende su tutta la campagna romana³³³.

Il sole che sorge da Oriente dissipa le nubi della «notte nuvolosa» scompaiono e il cielo si rischiarava e all'improvviso: la prima luce del giorno sparge un'atmosfera di pace. La tinta della scena che appare ora davanti agli occhi, complice sicuramente un gioco raffinato di luci³³⁴, è completamente cambiata. Complice della virata cromatica è

³³¹ Tragedia, p. 236 (atto V).

³³² Lib, p. 20.

³³³ Tragedia, p. 90; Lib, p. 20 (versione più sintetica).

³³⁴ Nella seconda metà dell'Ottocento, tra le migliori tecniche introdotte nei teatri la più importante fu sicuramente la sostituzione degli impianti di illuminazione a gas con quella elettrica, che alla Scala arrivò nel 1883. La luce è un aspetto cui gli autori, a partire da questi anni, diedero un'importanza sempre maggiore, in quanto veicolo di sottili significati drammatici (in partic. a proposito dell'illuminazione della scena verdiana v. Capra 1996). Questa rivoluzione dell'illuminotecnica, che comportava maggiore facilità e sicurezza nella manipolazione degli apparecchi e una migliore resa delle

soprattutto la tinta dell'orchestra, ora dominata dal colore pastello degli archi, rosa e azzurri secondo la ruota parmense.

Boito si premura ancora una volta di appuntarsi, in fase di stesura della tragedia, la modifica del colore ambientale ed emotivo che subentra in questo preciso momento nella scena. Lo sottolinea Forzano, trascrivendo per sé i suoi manoscritti: «il Poeta vede varii colori nei varii momenti dell'atto e questa visione del Poeta suggerisce al Musicista colori orchestrali»³³⁵. Il Maestro aveva annotato scrupolosamente le precise sfumature che avrebbero caratterizzato i differenti momenti dell'atto I: la parte iniziale che vedeva per protagonista Nerone, dominata dai sentimenti di «orrore, rimorso, incubo, fascino bieco»³³⁶, doveva essere grigia; sarebbe seguita una sezione di color indaco, incentrata intorno al personaggio di Asteria, che avrebbe trascolorato ulteriormente all'arrivo di Rubria: «l'indaco sfuma rapidamente nell'azzurro, colore dominante l'azzurro»³³⁷.

Nel noto schema dei toni parmense si può constatare come ad entrambi gli spicchi delle tinte azzurre sia riconducibile il timbro dei violini: uno è quello propriamente «azzurro», il cui ambito tonale è *mi bemolle*; l'altro è invece «celeste», e la sua tonalità di riferimento è *si bemolle*. L'ingresso mattutino di Rubria avviene chiaramente nella tonalità d'impianto di *sol minore*, riconducibile appunto all'ambito di *si bemolle*, di cui è relativa minore – gli stessi violini che salivano al cielo, alla fine del

sfumature cromatiche, portò a riconsiderare completamente il valore della luce, dal semplice uso funzionale di rischiarare e rendere visibile l'azione ad un suo uso espressivo ed emozionale. Fu così possibile realizzare più semplicemente una serie di effetti luminosi di impatto, come «portare sulla scena torrenti di luce ed arrestarli di colpo, creare i tramonti, [...] dare ad una stessa pittura vita ed espressione diversa con luci diverse, generare insomma negli spettatori lo stato d'animo più necessario ad essere soggiogati dalla scena», come si legge nel compendio di Guido Peri, ingegnere del Comune di Torino molto attivo sul fronte della divulgazione, *Storia dell'illuminazione dei teatri. L'illuminazione elettrica ai tempi nostri*, in «Sincronizzando. Rivista mensile di elettrotecnica e varietà», 8 (agosto 1927), pp. 505-519: 512, che segue di pochi anni la prima del *Nerone*. Boito aveva sperimentato le potenzialità offerte dai nuovi impianti scaligeri in occasione della messinscena dell'*Otello* verdiano (1887). La disposizione scenica dell'opera infatti ne reca traccia, prescrivendo effetti altrimenti difficili da realizzare: si veda p. es. la scena del temporale con cui principia l'opera (Ds *Otello*, pp. 8-9). Le possibilità offerte dalle nuove tecnologie stimolarono probabilmente la fantasia di Boito, già attento alla drammaturgia del colore, che immaginò le precise sfumature e i repentini cambiamenti che continuamente occorrono nel *Nerone* (ringrazio Gerardo Guccini per aver condiviso con me questa intuizione). Le ulteriori migliori apportate nel ventennio che seguì la pubblicazione della tragedia e l'allestimento (la Scala fu chiusa per restauri alla fine della Prima Guerra Mondiale fino al 1921), permisero a Forzano di rendere nella maniera più efficace gli effetti immaginati dal Maestro nelle sue elucubrazioni.

335 Forzano 1924, p. 177.

336 *Ibid.*

337 *Ibid.*

martirio sensuale di Asteria, percorrevano l'ambito tonale di *soi*. L'alba tinge dunque inequivocabilmente di azzurro il cielo e la campagna circostante.

L'azzurro è il colore di cui Boito fece largo nella propria produzione uso quando doveva creare un'ambientazione rassicurante e serena. Nella novella *Iberia* (1867) Elisenda, nel momento del matrimonio con Estebano, rimane incantata a contemplare le sfaccettature di un grosso diamante di famiglia, discernendovi distinte immagini 'colorate'. La prima è azzurra, ha il colore delle notti serene: «“Estebano” mormorava Elisenda, “vedo un paese azzurro come una notte serena e come il canto della tua voce; poi vedo uno sciame di farfalle volanti in mezzo a un fumo di mirra!”»³³⁸. L'azzurro, oltre che della «notte serena», è il colore di quel momento in cui la notte cede il passo all'alba. L'aurora boitiana non è tanto rosea come quella tramandata dalla tradizione, bensì soprattutto azzurrina: sembra che ad affascinarlo non sia tanto il momento in cui sorge il sole, ma quello in cui il cielo si schiarisce sempre più fino a diventare celeste all'orizzonte. Sempre nella stessa novella il primo canto della allodola si staglia nitidamente contro il cielo chiaro: «s'udi nell'alvo dell'azzurro il gorgheggio della prima lodola»³³⁹.

Su un'azzurra notte serena si apre anche il Sabba classico del IV atto del *Mefistofele*, l'unico momento abbastanza disteso dell'opera, su cui Boito un'altra volta stende la sua pennellata azzurrina. È proprio questo il colore rassicurante di cui egli vedeva interamente tinta la scena quando, in occasione della prima bolognese dell'opera nel 1875, scriveva ad Agostino Salina, alla cui coraggiosa iniziativa fu dovuta la rappresentazione che vide risorgere le sorti del nuovo *Mefistofele*: «Pel Sabba greco vale a dire la scena delle *Sirene*, mi abbisognano i vetri *bleu* [...]. Ella interceda dunque per questo azzurro, faccia discendere il poetico riflesso della luna sul mio Sabba classico. Senza luna, caro Conte, non si fa nulla di buono»³⁴⁰.

338 Boito, *Iberia*, III (Nardi 1942^b, p. 431).

339 *Ivi*, II (Nardi 1942^b, p. 418).

340 Boito ad Agostino Salina, 22 agosto 1875. De Rensis 1932, p. 35. All'invenzione di visioni teatrali è dedicato un capitolo di una delle più illuminanti fra le recenti monografie sulla figura di Boito, d'Angelo 2010: v. pp. 176-184. Lo studioso, per affermare l'importanza del dettaglio coloristico e sinestetico nella produzione boitiana, cita le stesse fonti qui utilizzate: la lettera a Bottesini del 18 novembre 1878, l'indispensabile articolo di Giovacchino Forzano su «La lettura» del marzo 1924 (Forzano 1924), e la ruota parmense dei colori e delle tonalità, che pure trascrive.

La stessa tinta è una di quelle coinvolte anche nella già menzionata danza di *Ero e Leandro* di cui si parla nella lettera a Bottesini³⁴¹. Varie tonalità si sarebbero avvicendate nel corso dell'azione: per prima proprio l'azzurro, cui sarebbero poi seguiti nell'ordine il giallo, il verde, il viola e il rosso.

L'azzurro che viene per primo viene rappresentato da «otto ninfe, uranie» tutte vestite con veli di quel colore, sparsi di stelle. Queste ninfe notturne possono essere capitanate da Orfeo [*sic*] che è il Dio del sonno e da Fantasio che è il genio dei sogni. Il ballo di queste Uranie sarebbe lento, patetico³⁴².

La descrizione di questa azione coreografica dice molte cose a proposito della natura stessa del colore. È ricco di spiritualità ed è tipicamente notturno: le ninfe uranie sono infatti creature del cielo e, con i loro abiti trapunti di stelle, della notte, guidate dalle divinità del sonno e dei sogni. L'azzurro ben si addice dunque anche a questa notte divenuta improvvisamente placida. Inoltre la danza urania e, conseguentemente, anche la musica che l'accompagna, sono «lente e patetiche», come la preghiera che tra poco udremo recitare da un nuovo personaggio femminile, un *andante devoto*, carico di ispirazione cristiana, che ancor più marca l'atmosfera di distacco con la scena precedente.

2.b. La vergine saggia e la vergine stolta

La virata azzurra della scena introduce una dimensione di candore e di beatitudine inedita nell'opera, che l'uscita in scena di un nuovo carattere, agli antipodi rispetto a quello già incontrato, non fa che amplificare. Al suo ingresso attaccano i violini I con la sordina, divisi in tre gruppi di quattro ciascuno, in successione, mentre ancora riecheggiano flauti e clarinetti che ne sostengono il suono diafano³⁴³.

La nuova arrivata «viene dalla parte di Roma, s'arresta davanti alla tomba recente, estrae un'ampolla e la vuota nella lampa funeraria; il lumignolo si ravviva e riarde»³⁴⁴. È preceduta nel testo da qualche riga di presentazione relativa al suo aspetto.

³⁴¹ *Supra*, p. 74.

³⁴² Boito a Bottesini, 18 novembre 1878. De Rensis 1932, 120-124:122). V. anche Buroni 2008-2009, p. 50 a proposito dell'affinità emotiva della sezione azzurra della danza dei colori e del Sabba Classico.

³⁴³ Part, p. 62.

³⁴⁴ Lib, p. 20.

È una «donna in bianca stola»: il suo abito è tipicamente romano, completamente diverso dunque da quello orientale «a tinte fosche» che portava Asteria. La nuova arrivata non è ancora indicata con il suo nome, bensì con questa semplice perifrasi:

Veste una stola bianca con cintura, è coperta il capo, le spalle e una parte del viso da una *calyptra* anche bianca. Entrando in scena porta in mano una fiala d'olio per vuotane il contenuto entro una lampa funeraria. In una piega del grembo porterà delle rose e delle viole sciolte³⁴⁵.

L'accensione della lucerna acquista un duplice significato. Innanzitutto è un gesto pietoso nei confronti dei defunti e costituisce una sorta di introduzione coreografica alla successiva recitazione della preghiera, tipicamente cristiana; soprattutto però richiama immediatamente alla mente la figura evangelica della vergine saggia³⁴⁶. Questa nella tragedia del 1901 era anche oggetto di una parabola narrata dalla stessa «donna in bianca stola» nell'atto III, purtroppo espunta nella versione definitiva dell'opera:

Veglia la saggia vergine,
Tien la sua lampa viva,
Infonde in lei l'aspergine
Dalla caduca oliva.
Veglia: lo Sposo viene.
Lieta sarà nell'ora dell'imene.

(Depone la lampa sulla tavola dei fiori.)

L'altra al riposo molle
Cedendo s'addormenta.
Dorme la vergin folle
E la sua lampa è spenta.
Dorme: lo Sposo viene.
Mesta sarà nell'ora dell'imene.
Viene il Signore, ma nessun sa quando;
Beati quei che troverà vegliando³⁴⁷.

Non c'è più la possibilità di udire queste parole due atti più avanti, poiché sono state eliminate nel libretto. Il lettore della tragedia, giunto al III atto, si sarebbe sicuramente

³⁴⁵ Milano, Archivio Ricordi, ICON.13614, f. 19.

³⁴⁶ Matteo, XXV, 1-13.

³⁴⁷ Tragedia, pp. 116-117 (atto III, versi eliminati quasi totalmente in Lib).

ricordato che, nella sua scena di sortita, Rubria si presentava subito come emblema della vergine saggia. Questo suo ruolo di fanciulla esemplare accresce il divario con l'eroina incontrata prima.

È subito evidente infatti che il nuovo personaggio è definito interamente come antitesi di quello precedente: alla figura della vergine Rubria, che è desta all'alba nell'attesa dell'amato – poi giungerà effettivamente Fanuèl – e ha portato con sé l'occorrente per alimentare la propria lampada, si contrappone quella di Asteria, assopita fra le tombe; quest'ultima non ha più nemmeno la sua fiaccola, proprio come la giovane stolta che secondo la parabola, addormentandosi, lascia spegnersi la propria lucerna. Si crea inoltre un contrasto significativo fra il piccolo «lumignolo» di Rubria, cristiano nella sua umiltà ma capace di «ravvivarsi e riardere», e la ben più grossa «face ardente», in grado di rischiarare la notte con il suo «circuito di luce», ma inutilmente spenta – sembra quasi che Boito voglia sottolineare il potenziale luminoso inutilizzato di Asteria.

Il ruolo di vergine folle le è perfettamente calzante. Bisogna inoltre considerare che, proprio come Rubria, anche lei è poco più che una fanciulla: nonostante sia «abitata da uno spirito impuro», il suo corpo rimane pur sempre un «corpo di vergine»³⁴⁸. Ci troviamo dunque innanzi a due antitetiche purezze: da una parte Rubria emblema della verginità cristiana, dall'altra Asteria, vergine anticristiana, sacrilega, con il suo sensualismo sfrenato, che pronuncia solo parole erotizzate, che ciononostante mantiene intatta la sua purezza.

L'accensione del lume è la prima azione che la donna velata compie in scena. Anche nel suo caso la prima dimensione che viene descritta è quella luminosa e solo in un secondo momento l'autore indugia sull'aspetto. Come Asteria portava, oltre alla torcia, un ulteriore attributo, i serpenti, Rubria porta dei fiori – ornamento apparentemente secondario, essi si riveleranno in realtà fondamentali, quanto i serpi della prima.

La vergine saggia è un'orante: «s'inginocchia, inclina il capo sulla tomba, congiunge le mani e, nell'alto silenzio che la circonda, prega»³⁴⁹, mentre quella stolta continua a giacere svenuta. La sua preghiera è inconfondibile: un *Padre nostro*³⁵⁰. Asteria ne ode almeno la parte conclusiva perché, accordandosi sul *sol*₃ e sul disegno di crome

348 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.31.

349 Lib, p. 20

350 Per l'analisi più dettagliata della preghiera di Rubria v. *infra*, pp. 116-120.

lasciato dall'implorazione finale della preghiera, la sentiamo mormorare dal suo nascondiglio «con voce fievole come un sospiro»³⁵¹: «O soave preghiera!». Invitata da Rubria, si rialza «lentamente». Inizia qui una scena molto breve, di pochi minuti. Ad un primo sguardo potrebbe sembrare ridondante nell'economia della tragedia, che del resto fu epurata in molti punti anche significativi – come la parabola delle vergini appena vista – quando venne messa in musica, ma Boito decise di mantenere la scenetta delle due vergini tale e quale nel libretto dell'opera.

2.c. Un 'duetto' dei fiori: le rose per Rubria e le viole per Asteria

La presenza di Asteria, che pure avrebbe potuto benissimo andarsene prima, nello stesso momento in cui anche Simone si nascondeva sottoterra, per tornare, anzi, subito ad inseguire il suo amore, è il pretesto per un breve confronto diretto fra le due donne, che finora si sono configurate per contrasto e negazione l'una rispetto all'altra. Si tratta di una sorta di embrione di un duetto 'dei fiori', dove appunto l'unico mezzo di interazione fra i due personaggi è rappresentato proprio dai fiori che Rubria porge ad Asteria dopo averla invitata a «sorgere e sperare»:

| | |
|----------------------------------|---|
| R. | (Appressandosi ad A. con le mani sporte e offrendole fiori) |
| Spargi con me le rose e le viole | |
| Sulla terra dei Santi. | |
| A. | Il dono pio |
| Porgi... | |
| | (E prende, con movenze estatiche da sogno, i fiori e ne cosparge la tomba, insieme a R., e le zolle d'intorno ³⁵² .) |

Nonostante la sua brevità, la scena è particolarmente rilevante sia sotto il profilo drammaturgico che sotto quello musicale. Boito stesso ne conferma l'importanza nella carta veneziana intitolata *Ognuno dei personaggi principali ha dieci scene*, fra le quali appunto viene contemplato il duettino fra Rubria e Asteria³⁵³. La definizione di scena

³⁵¹ Lib, p. 20.

³⁵² Lib, pp. 20-21.

³⁵³ Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.C.36.

per questo duettino sarebbe in realtà azzardata: è una piccola parentesi idilliaca nell'azione; una scena in potenza che rimane invece assolutamente priva di sviluppo. È lo stesso autore ad utilizzare il vezzeggiativo per definirne in termini qualitativi la leggerezza e quantitativi la brevità.

Due donne sono una accanto all'altra: una, dalle movenze delicate, in veste bianca e un'altra, folle e dai gesti scomposti, in veste nera. Improvvisando una semplice coreografia iniziano a spargere fiori sulle tombe dei «santi», vicino alla catacomba. Degne di attenzioni sono le specie floreali: rose e viole. Anche nella lista dell'attrezzatura della *mise en scène* esse occupano un posto importante, dal momento che vengono più volte esplicitamente nominate, prima come parte integrante del costume della «donna i bianca stola» alla sua sortita, poi della lista degli attrezzi per il I atto³⁵⁴. L'attenzione loro riservata è indice della loro rilevanza drammaturgica.

Fiori prediletti dai poeti, rose e viole insieme erano «unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo», come osservava Giovanni Pascoli, criticando come incoerente dal punto di vista stagionale il mazzolino della «donzelletta» leopardiana, composto appunto dalle «viole di marzo» con le «rose di maggio»³⁵⁵. Nonostante l'artificiosità dell'abbinamento egli stesso assimilò e rielaborò il tema, accostando spesso i due fiori nelle sue composizioni. Angela Ida Villa sottolinea come l'abbinamento di questi fiori, da sempre presente nella tradizione, sia particolarmente antico e, soprattutto, tipicamente pagano³⁵⁶. Rose e viole venivano infatti intrecciate durante le feste dionisiache: ciò è confermato anche dal fatto che nella poesia pindarica l'abbinamento è presente nei ditirambi, componimenti bacchici per eccellenza³⁵⁷. Inoltre tali fiori, legati a Dioniso, il dio bambino fatto a pezzi e poi risorto, alludendo proprio al mito del *puer* divino – che Pascoli pure leggeva fra le righe nel *Sabato del villaggio* – sarebbero leggibili anche in chiave cristologica³⁵⁸.

Non è la prima volta anche nel teatro musicale italiano che questi fiori vengono accostati a simboleggiare la rinascita. Li si trova infatti pochi anni prima nel libretto di *Iris*, che Luigi Illica scrisse per Mascagni, in scena a Roma nel 1898³⁵⁹. Innanzitutto

354 Milano, Archivio Storico Ricordi, ICON.13614, f. 19.

355 Villa 2014, pp. 301-302, nt. 31.

356 *Ivi*, pp. 49 ss.

357 Villa 2006.

358 Villa 2014, p. 308.

359 *Cfr. ivi*, p. 103.

compaiono durante leggenda di Dhia, amata dal dio Sole, che Kyoto mette in scena nel suo teatrino di pupi nel I atto. Alla triste fine della fanciulla narrata da Kyoto, la piccola Iris risponde ricordando tra sé e sé il lieto epilogo della vicenda tramandato dalle leggende sacre: «No, tu non muori, Dhial | Tu ascendi alle alte nuvole | Di rose e di viole!»³⁶⁰. La morte per Dhia è un passaggio obbligato per raggiungere la vita eterna, perché viene in sostanza assunta in cielo, come una madonna: le rose e le viole delle nuvole alle quali si eleva simboleggiano un luogo di beatitudine. La fine di Dhia anticipa, alludendovi, la fine stessa della protagonista eponima dell'opera: gettata agonizzante in un dirupo, Iris non morirebbe, rinascendo nel fiore di cui porta il nome, sullo sfondo di un'alba infuocata dal Sole-Jor che la chiama a sé. Nel II atto torna l'accostamento delle due tipologie floreali. Iris, rapita e trasformata dal lenone Kyoto in una *guèchas*, è ammirata dai passanti nell'affollata strada del quartiere Yoshiwara dove è esposta, che la descrivono proprio come un «giorno di rose e di viole», dunque di festa e beatitudine.

Nonostante l'autorità della tradizione che le ha accompagnate le une alle altre, oltre ad essere emblemi poetici del fiore, rose e viole sono comunque fra loro antitetiche: entrambe sono belle e profumate, ma le prime sono fiori soavi, dello stesso colore candido che da esse prende il nome, mentre le seconde, pur graziose e profumate, hanno una tinta cupa, cui corrisponde parimenti l'omonimo colore. Come dunque si creava un'antitesi fra la coppia delle protagoniste dell'infiolata, se ne crea un'altra fra le due tipologie floreali da loro sparse. Queste, che per la «dolcezza del loro suono» risultano così gradevoli insieme, possono essere visti una sorta di allegoria delle due donne, fra cui si crea subito una sorta di tacito legame, quasi affettuoso, nonostante l'apparente incompatibilità dei caratteri.

Quello di Rubria è il fiore mistico per eccellenza. Lo ricordiamo, inconfondibile «simbolo di culto»³⁶¹, fra quelli con cui le donne, i fanciulli e i marinai adornavano il passaggio dell'eterea Desdemona nell'*hortus conclusus* del castello cipriota, cantando «Dove passi scendono | Nuvole di fiori. | Qui fra gigli e rose, | Padri, bimbi, spose | Come a un casto altar | Vengono a cantar»³⁶². Le due specie floreali contribuivano a definire l'atmosfera angelicata intorno alla giovane, dove la rosa in particolare era

360 Illica, *Iris*, atto II.

361 Viale Ferrero 1994, p. 287.

362 Boito, *Otello*, atto II.3.

un'allusione all'attributo più conosciuto della Madonna³⁶³. Lo stesso fiore compariva anche, sotto forma di pioggia odorosa, alla fine del *Mefistofele*, a simboleggiare la perdono divino concesso a Faust: «dall'alto comincia a scendere una pioggia di rose sulla salma di Faust»³⁶⁴; portatrici di beatitudine, il demonio non poteva tollerarle: «Mefistofele scuote dal suo corpo le rose come se abbruciassero le sue carni: si ripara colle mani aperte davanti a lui dai raggi celestiali che lo accecano»³⁶⁵. Infine, nella già citata lettera a Luigi Bottesini relativa all'azione coreografica di *Ero e Leandro*, il fiore di Rubria era associato ad un'altra danza, incolore, che avrebbe preceduto a mo' di introduzione quella vera e propria dei colori; il suo *ethos* sarebbe stato religioso e l'avrebbero ballata sacerdotesse di bianco vestite e adorne di rose, proprio come Rubria: «incomincerei con una danza di carattere religioso: Ballerine vestite di bianco e di argento che si aggrupperanno armoniosamente intorno alla statua di Venere, tenendo fra le mani [...] delle rose»³⁶⁶.

L'identità della fanciulla cristiana è ancora ignota in questo momento dell'opera e si saprà solo più avanti, nell'atto IV, ma occorre ricordare anche qui che, oltre ad essere un esempio di verginità cristiana, la giovane è anche l'emblema della verginità pagana, essendo una vestale. E nell'immaginario ottocentesco sia la figura della vestale che quella della martire erano accompagnate dall'attributo delle rose. In un autorevole studio di fine secolo dedicato al confronto fra la figura della vergine pagana e della cristiana, la rosa veniva interpretata come attributo ereditato dalle martiri: «la plupart des premières vierges chrétiennes nous apparaissent couronnées [...] des roses du martyre»³⁶⁷. Inoltre un celebre dipinto coevo al *Nerone* boitiano dedicato al soggetto della vestale, di Vittorio Corcos, ritraeva, sullo sfondo buio di una notte indefinita, la candida figura di una delle vergini sacre, la cui somiglianza con la Rubria boitiana è incredibile: la sacerdotessa ritratta è vestita e velata di bianco, seduta e nell'atto di alimentare una lucerna, con in grembo delle rose dai colori tenui, in tinta con le sue guance³⁶⁸.

363 Dante, *Paradiso*, XXX, vv. 117-124. Non si dimentichi inoltre che nelle litanie mariane la Vergine viene definita «Rosa mystica» (cfr. Viale Ferrero 1994, p. 287). Nello specifico questo versetto viene recitato anche dalla Cieca della *Gioconda*, quando nell'atto I.4 (Nardi 1942^b, p. 624) è intenta appunto a pregare e viene assaltata dalla plebe aizzata da Barnaba.

364 Ds Mef, p. 77.

365 *Ibid.*

366 Boito a Giovanni Bottesini, 18 novembre 1878. De Rensis 1932, p. 122.

367 Lazure 1890, p. 339.

368 Il quadro, intitolato *La vestale* e appartenente a una collezione privata è stato esposto al pubblico nel corso della mostra *Corcos. I sogni della Belle Époque* (Padova, Palazzo Zabarella, 6 settembre - 14

Di contro, il colore cui la viola dà il suo nome, ha sempre avuto un'aura malinconica. Wassily Kandinsky, qualche anno dopo le speculazioni di Boito, lo descriveva come il più mesto fra tutti, associandolo alla malattia: «Il viola [...] ha in sé qualcosa di malato, di spento (cenere di carbone!), di triste. Assomiglia [...], quando è profondo, al registro grave dei legni»³⁶⁹. E proprio al registro grave dei legni e degli archi pensò di associarlo anche Boito, quando redasse la sua ruota delle tonalità. Secondo un manuale tardo ottocentesco, in uso anche a Brera, «il violetto» – che è il nome preciso del colore nella ruota – «genera inquietudine; poco saturo (lilla) riesce alquanto più vivace, però senza allegria»³⁷⁰.

Infatti nella danza dei colori di *Ero e Leandro* il viola, cui avrebbero dato suono «flauti, clarini e claroni», era la tonalità del «Dolore» – «accompagnato da meste figure vestite di Viola» – con «una coreografia di pose tragiche con pugnali, con catene, etc.»³⁷¹. E, nella scena del matrimonio delle novella *Iberia*, l'ultima visione di Elisenda nelle facce del prisma si sarebbe colorata di viola: «Estebano, vedo un paese viola come i colli remoti d'Andalusia, e come il manto della Vergine, e come il solco soave che sempre più si sprofonda sotto le tue palpebre»³⁷²; nella sfumatura delle profonde occhiaie del giovane sposo esso manifesta tutto il proprio *ethos* malinconico.

Il fiore condivide in parte caratteristiche del colore omonimo. Nella produzione boitiana lo si ritrova anche in corrispondenza dell'amore infelice. È nota l'adorazione che Boito nutriva per Shakespeare³⁷³. Nell'*Amleto* le violette sono un motivo ricorrente: prima quando Laerte, nell'avvertire Ofelia dell'errore che commette amando il principe

dicembre 2014).

369 Kandinsky 1952, p. 71.

370 Bellotti, 1886, p. 132.

371 Boito a Bottesini, 18 novembre 1878. De Rensis 1932, p. 123.

372 Boito, *Iberia*, III (Nardi 1942^b, p. 431).

373 Già in gioventù ne amava – come poteva essere altrimenti – il dualismo drammaturgico, esemplificato nella cosiddetta «duplice azione». Scriveva infatti verso la metà degli anni Sessanta: «In quasi tutte le più mirabili e possenti opere dello Shakespeare appare la duplice azione. La duplice azione è uno dei segni di quel gigante. Tutte le sue tragedie sono biforcute e poderosamente ramificate come le corna d'un antilope immenso. Nell'*Arrigo IV* dramma c'è la commedia che si chiama *Falstaff*; nell'*Antonio e Cleopatra* c'è una tragedia a Roma e l'altra in Egitto; nel *Re Lear* c'è un altro dramma che si chiama *Gloicester*, nell'*Amleto* c'è un altro Amleto che si chiama *Laerte*» (Nardi 1942^a, p. 1208). Considerava il Bardo un precursore, un modello cui attingere per il rinnovamento formale del melodramma, la più attuale fra le arti musicali: «Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza [...] Se oggi il melodramma s'attenta a toccare Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare». Si vedano Gatti 1974, in part. p. 321, ormai datato, ma soprattutto il recentissimo d'Angelo 2016.

di Danimarca, paragona il sentimento di questo ad una «viola nella primiera gioventù degli anni»³⁷⁴; poi quando la fanciulla pazza si lamenta di non aver potuto ornare degli stessi fiori, ormai appassiti, il corpo del padre defunto³⁷⁵; infine quando sempre Laerte invoca che dal cadavere della sorella spuntino viole³⁷⁶. Anche nell'omonimo libretto che Boito trasse dal dramma shakespeariano per la musica dell'amico Franco Faccio (1862) le viole si accompagnano alla follia e alla morte: nell'atto III.2 Laerte e il Re osservano Ofelia irrompere sulla scena, «pazza, ornata stranamente di fiori», e nel suo delirio, la fanciulla immagina il seppellimento del padre defunto in una tomba «tutta cosparsa di viole e d'ossa»³⁷⁷.

Lo stesso colore e gli stessi fiori si sposano perfettamente anche al carattere di Asteria, già accompagnata proprio da strumenti di tinta viola, quali violoncello e clarinetto basso, nella sua aria di sortita. Nell'immaginario di Boito ella è strettamente legata alle sfumature di questa tonalità. Una delle carte veneziane evidenzia come indaco e violetto siano i colori delle scene di cui Asteria è la protagonista nei vari atti³⁷⁸:

- I. Azzurro. Grigio. Indaco/azzurro. Giallo
- II. Violetto. Nero. Rosso. Violetto. Giallo
- III. Azzurro. Grigio. Azzurro
- IV.1. Giallo. Rosso
- IV.2. Nero. Azzurro
- V. Nero. Rosso. Violetto. Rosso.

Boito stesso fornì anche gli strumenti per interpretare efficacemente questo elenco. Forzano nel suo articolo su «La Lettura» citava stralci di un manoscritto dell'atto I, in cui il Maestro aveva annotato quali erano i colori precisi da abbinare alle varie sezioni

374 Shakespeare, *Amleto*, atto I.3. Cito la traduzione italiana in Carcano 1860, p. 79, perché proprio questa fu la versione dell'opera di riferimento nella stesura del libretto di soggetto shakespeariano (cfr. d'Angelo 2016, p. 52).

375 *Id.*, *Amleto*, atto IV.5: «E vorrei darvi alcuna violetta... | Ma tutte inaridir quando mio padre | Mori...». Carcano 1860, p. 115.

376 *Id.*, *Amleto*, atto V.1: «Oh! nella fossa | Ormai la deponete; e dalle sue | Membra così leggiadre e intemerate | Spuntino le viole!». Carcano 1860, p. 122.

377 Boito, *Amleto*, III.2: «Ma quando sarei giunti al camposanto | E che ci avran levato il bruno manto, | E che l'avran calato nella fossa, | Tutta cosparsa di viole e d'ossa, | M'assetterò tranquilla a lui vicino | Per piantar sulla fossa il mio giardino», di erbe e pratoline di cui ha riempito il grembiale» (Nardi 1942^a, p. 534).

378 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.C.29.

dell'atto³⁷⁹.

L'azzurro probabilmente si riferisce alla parte iniziale della tragedia, quando, all'alzarsi del velario, si descrive la notte «piena di canti [...] dalla vasta campagna, dalle lontananze; frammenti di canzoni portati dal vento, dispersi dal vento»³⁸⁰. Sono, secondo intenzioni boitiane, canti prevalentemente d'amore: «a volte coi suoni s'intendono le parole: “... dolce ridente...”, “fronda nova...” e dei nomi: “Lalage... Fòlor... Myrtale”. Una voce di donna canta: “Have anima candida!”. Un'altra: “Demofonte al vento vele e parole donasti!...”»³⁸¹, per i quali il più sereno fra i colori sembra perfetto. Lo segue immediatamente il grigio: «quando Nerone entra in scena credendosi rincorso dalla Erinii» ecco subentrare i sentimenti di «orrore, rimorso, incubo, fascino bieco»³⁸².

La scena che vede protagonista Asteria, dopo la fuga dell'imperatore, subisce una brusca virata coloristica: «appena scomparso Nerone, l'ambiente di orrore si attenua, il grigio sfuma nell'indaco. Colore dominante: l'indaco»³⁸³. Ecco immediatamente associata fin dall'inizio la figura di Asteria alle *nuances* violacee che le saranno proprie per tutta l'opera. La barra fra indaco e azzurro nell'autografo indica probabilmente la cellula di duetto dei fiori con Rubria, che invece è legata, come si è visto, al colore azzurro³⁸⁴; quando Asteria fugge precipitosamente, abbandonando la giovane cristiana, la scena rimane completamente azzurra. All'uscita di scena di Rubria, seguita dal tentativo di corruzione di Simon Mago nei confronti di Fanuè e poi dall'apoteosi dell'imperatore, si susseguono situazioni, riassumibili in un unico colore, il giallo: «simonia – aurora – trionfo – l'azzurro imbianca poi sfuma nel giallo. Colore dominante il giallo»³⁸⁵.

Si può applicare un procedimento deduttivo di questo tipo all'atto II, che inizia proprio con il colore violetto. Il violetto per Boito è anche il colore del soprannaturale e dell'esotismo. In *Iberia* non è solo il colore delle occhiaie profonde di Estebano, ma anche quello del «manto della Vergine» e dei «colli remoti dell'Andalusia. E per l'allestimento scaligero del *Mefistofele* (1881), il Maestro immaginava il finale fugato del Sabba romantico del II atto irraggiato, in corrispondenza del tuono, da «due, o meglio

379 Forzano 1924, p. 177.

380 Tragedia, p. 4 (atto I).

381 *Ibid.*

382 Forzano 1924, p. 177.

383 *Ibid.*

384 *Ibid.*: «ed ecco che nell'atto appare una figura di dolcezza e poesia: Rubria: “l'indaco sfuma rapidamente nell'azzurro”».

385 *Ibid.*

quattro, potenti macchine elettriche, ai due lati della scena», che «illuminano la ridda con luce *violetto scuro*»³⁸⁶. La tinta ben si adatta dunque all'atmosfera enigmatica del Tempio di Simon Mago, oltre che ad Asteria, «donna d'Oriente» che «giunge dal mistero [...] e si perde nel mistero»³⁸⁷ e per di più folle. Ed ecco il violetto ritornare, dopo la scena nera di Simone con i suoi aiutanti Gobrias e Doristeo e quella rossa dell'ingresso di Nerone, proprio nel momento in cui Asteria, vestiti i panni di Ecate triforme, viene adorata come una dea dall'imperatore, prostrato ai suoi piedi. La fulminea apparizione di Asteria nell'atto III non turba l'atmosfera azzurrina lì predominante, in cui il *côté* cristiano è assoluto protagonista. Ma vediamo ancora il violetto nel V atto: dopo l'inizio tragico e il sangue versato dei fantasmi che tingono la scena rispettivamente di nero e rosso, quando in mezzo alle visioni appare Asteria porta in scena con sé il suo colore, che rimane finché la donna, stretta nell'abbraccio a Nerone, si suicida.

Torniamo ora, dopo la lunga digressione, alla scena dell'infiolata. Il neonato duettino fra le due vergini, non riconducibile ad una precisa tonalità³⁸⁸, fa appena in tempo ad iniziare, che già emerge un tema importante (Es. 8a)³⁸⁹: è un motivo di speranza, diatonico e racchiuso in una terza maggiore, che fa rialzare Asteria – «lentamente sorgendo»³⁹⁰ – dal suo giaciglio.

A. *come un sospiro* *rall. un poco*
O di-vi - ne pa-ro - le!

R.
sor - gi e spe - ra.

espress. *pp soavissimo* *rall. un poco*

386 Ds Mef, p. 53.

387 Romagnoli 1924, p. 167.

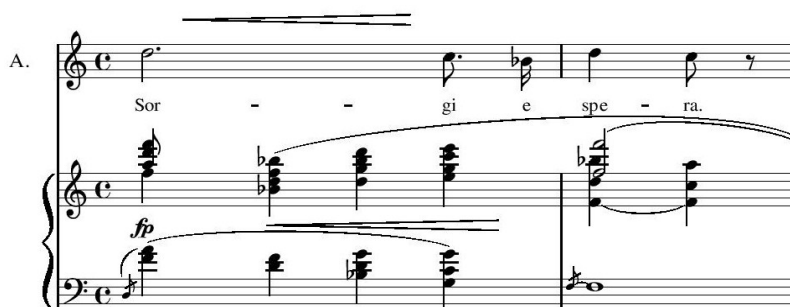
388 Apparentemente in *la bemolle* è tuttavia difficile individuarne con precisione la tonalità. Ritroviamo la stessa vaghezza tonale anche nel momento dell'entrata in scena di Fanuèl (Sp, p. 51).

389 Part, p. 67.

390 Lib, p. 20.

Es. 8a: «Sorgi e spera», duetto Rubria-Asteria atto I.

Rubria lo pronuncia mentre nel canto dei violini si cela una reminiscenza del motivo del martirio d'amore di Asteria. Il suo effetto taumaturgico è tale che quando Asteria, nell'atto successivo, si troverà, costretta da Simon Mago, a recitare il ruolo della statua di Ecate-triforme pacificata e dovrà consolare il matricida angosciato e penitente ai suoi piedi, proverà ad infondergli un po' di quella pace che Rubria effettivamente era riuscita a dare a lei in un momento di disperazione recitando la stessa 'formula' (Es. 8b)³⁹¹:



Es. 8b: Atto II, Asteria a Nerone: «Sorgi e spera».

«Nella semi-coscienza crepuscolare la donna perduta – scrive Gui, impietoso nei suoi giudizi su Asteria e tanto più su Nerone – non ha saputo trovare miglior parola avanti alla sofferenza vera di quella creatura abietta ma umana che le giace dinnanzi, che la stessa divina dolcissima parola del perdono udita nell'alba chiara sull'Appia dalla vergine cristiana e gettata a lei dolente come un dono misterioso»³⁹². Il celebre direttore, in linea con l'interpretazione di Nardi, vi scorge l'indizio di un inconsapevole avvicinamento di Asteria alla nuova religione: «Così ella dà quel che le fu donato e comincia già per la misteriosa forza d'amore ad obbedire alla nuova legge senza ancora saperlo; è il primo passo verso la grazia, mentre è sul limite del grande peccato»³⁹³.

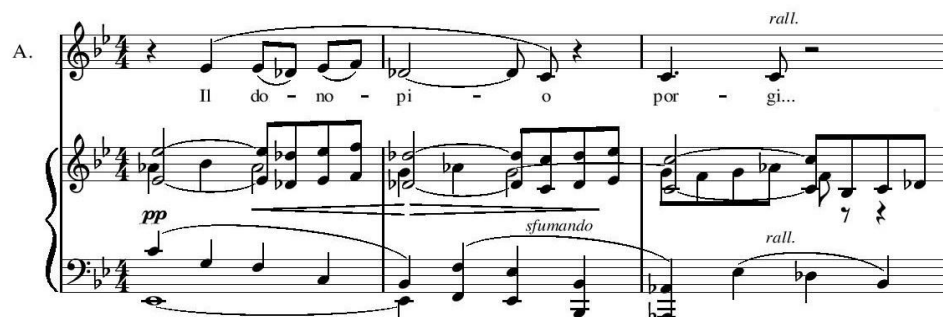
Subito fa capolino un nuovo tema (Es. 9)³⁹⁴, di archi, proprio quando Rubria porge i fiori da spargere ad Asteria. Il suo animo appena placato apprezza moltissimo l'invito pietoso; definisce «pio» il dono dei fiori.

³⁹¹ Part, p. 226..

³⁹² Gui 1924, p. 93.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Part, p. 68.



Es. 9: Tema del «dono pio».

Per fissarlo bene nella mente dell'ascoltatore, il tema è subito ribadito tal quale dall'orchestra, sull'eco lasciato da Asteria in corrispondenza della parola pio; poi è di nuovo ripetuto, condensato in un'unica battuta. Il fiore donato e il tema ad esso correlato saranno oggetti importantissimi per l'agnizione fra le due donne nel III atto.

L'aria diventa immobile e rarefatta: nel lungo silenzio si stagliano nitide due settime. Sono *insensibili* e staccate, introdotte da acciaccature. Rappresentano forse i fiori caduti leggeri dalle mani delle donne, poiché sono suonate solo da due flauti e da due clarinetti in *si bemolle*, strumenti che nella ruota rappresentano il colore bianco e il violetto; ma anticipano anche un colpo di scena³⁹⁵. Il quadretto idilliaco infatti dura poco. Le due fanciulle hanno appena iniziato l'infiorata quando Asteria ha una crisi: «giunta all'ultimo fiore, esita, s'arresta, lotta un istante contro un impulso interno», il cui potente scoppio è anticipato dalle gravi volatine cromatiche. La breve sezione, fortemente cromatica, aumenta sempre più d'intensità, per sfociare in uno scoppio di piatti in un *Allegro focoso*: Asteria «fugge impetuosamente verso Albano» e Rubria rimane sola in scena e «ritorna davanti alla tomba a pregare»³⁹⁶.

³⁹⁵ Part, p. 68.

³⁹⁶ Lib, p. 21; Part, pp. 69-70.

3. Rubria

3.a. L'orazione della vergine saggia

Rubria rimane sola per un istante dopo l'uscita di Asteria, non appena cessano le progressioni che di questa disegnano la fuga forsennata, mentre la tensione accumulatasi in questo istante di agitazione, si stempera prima in una settima di dominante, poi in una nona, arpeggiata in un gioco di alternanze fra due flauti sostenuti dalla celesta. Per capire meglio chi sia Rubria è però necessario tornare indietro di una quarantina di battute.

Nonostante in scena si sentisse ancora fortemente la presenza di Asteria che giaceva svenuta, nascosta in un angolo, Rubria per un istante era rimasta protagonista assoluta della scena. In quell'istante, dopo aver acceso la sua piccola lampada, aveva iniziato la sua preghiera inconfondibile: «s'inginocchiava, inclinava il capo sulla tomba, congiungeva le mani e, nell'alto silenzio che la circondava, pregava così»:

RUB. Padre nostro che sei ne' cieli, sia
 Benedetto il tuo nome.
 Venga il tuo Regno alla tua gente pia.
 Sia fatto il tuo voler in terra, come
 Nell'Empireo immortale.
 Il nostro pane cotidian ne dona,
 Come noi perdoniam tu ne perdona...
 Fa ch'io riveda quel che m'abbandona!...
 Liberaci dal male³⁹⁷.

La preghiera della vergine è assai particolare. Non è la prima volta che Boito si cimenta nella parafrasi dei testi più tradizionali della liturgia cristiana – il caso più noto è decisamente quello dell'*Ave Maria* dell'*Otello* verdiano. Romualdo Giani, come Nardi, confidava eccessivamente nella sensibilità cristiana di Boito: secondo la sua interpretazione, Il Maestro avrebbe intuito che era impossibile inventare *ex novo* o fare una «rielaborazione troppo singolare» delle «poesie cristiane», mantenendone nel

397 Lib, p. 20. In Tragedia, pp. 80-81 manca il verso sottolineato.

contempo inalterata la «casta bellezza». «Egli dunque non inventò, né ricompose; derivò dai testi e tradusse: al più raccolse il poco in molto; e nella lingua mutata e nello stile gareggiò di sublime semplicità con l'originale»³⁹⁸.

La preghiera è un *Padre nostro*. La sua struttura drammaturgica ed emotiva è curiosamente simile a quella dell'*Ave Maria* verdiana.³⁹⁹ Fino ad un certo punto le due preghiere procedono in maniera parallela a quella tradizionale, di cui sono semplicemente un'alternativa parafrasi poetica.

L'*Ave Maria* era un *adagio* accompagnato da violini e viole in sordina che, come notava Ferruccio Busoni, iniziava con un mormorio liturgico e si perdeva allo stesso modo più tardi⁴⁰⁰. La voce ribatteva all'inizio la stessa nota grave (*mi bemolle*), con un recitativo che salendo al *do* sfocia in un canto sommesso, accompagnato continuamente da indicazioni espressive e dinamiche come *dolce*, *dolcissimo*, *sottovoce*, e sale al cielo su un *la bemolle* acuto, ripiegando infine dolcemente con l'«amen» sullo stesso *mi bemolle* iniziale.

Ad un certo punto però la monodia di Desdemona virava in direzione egoistica, mentre la voce dell'orante si incrinava: «Prega per chi sotto l'oltraggio piega | La fronte e sotto la malvagia sorte». Il canto si ravvivava per un momento: la frase procedeva *animando* e crescendo in intensità oltre che in altezza. L'accordo di *mi bemolle* maggiore su cui partiva il *climax* creava un effetto di sgomento dopo quello di *sol maggiore*, lontanissimo, su cui si era chiusa la frase precedente. Ad esso si arrivava con una modulazione cromatica accompagnata dal cupo colore dei violoncelli, che si stagliavano netti nel loro cromatismo discendente: era questo il momento in cui Desdemona iniziava a pregare per sé. Significativo è il fatto che, dopo la virata emotiva, ristabilendosi il clima iniziale disteso, l'orante riprendeva a pregare in prima persona plurale. Subito si ricomponeva, aggiungendo comunque sé stessa fra i beneficiari della grazia implorata: «per noi tu prega».

Le parole di Busoni si addicono perfettamente anche alla descrizione del *Padre nostro* di Rubria: un *Andante devoto* in 4/4 che inizia appoggiandosi a un lungo pedale di tonica, acuto e celeste dei violini in sordina (Es. 10a)⁴⁰¹. L'accompagnamento

398 Giani 1924, p. 108.

399 Boito, *Otello*, atto IV.2.

400 Busoni 1887, p. 127.

401 Part, pp. 63 ss.

strumentale è omoritmico. Scandendo semplicemente ogni quarto della battuta, senza note puntate, va a ritmare in maniera semplice – come il palpitare di un cuore – un canto su note ribattute, quasi interamente semiminime e crome, debitore forse in questo senso all'aria verdiana. La tonalità d'impianto è *sol minore* e sulla stessa tonica la fanciulla inizia ad intonare il proprio canto.

The musical score is for the beginning of the 'Padre nostro' by Rubria. It is written in 4/4 time and the key of B-flat major (two flats). The tempo is 'Andante devoto' and the dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score includes a vocal line (R.) and piano accompaniment (Vln. I, Vln. II, and piano). The lyrics are: 'Pa-dre no-stro che sei ne' cie-li, sia be-ne-det-to il tuo no-me.'

Es. 10a: Inizio del *Padre nostro* di Rubria.

La melodia, che finora oltre al sol_3 ⁴⁰², predilige il \hat{fa}_3 e il do_3 , si sbilancia ad un certo punto verso il primo di due picchi, di valore 'iconografico', senza alcuna modulazione, nei pressi dell'«Empiro immortale». Torna subito il *do* grave ribattuto, ma dopo cinque battute, ecco impennarsi di nuovo la linea, di un'ottava superiore precisa, accompagnata da un rapido *crescendo*: la parola «perdona» ha un suono *forte* e *appassionato*. È l'unico momento in cui il canto deve cambiare di intensità – il *piano*

402 Con il termine do_3 sin intende qui l'altezza corrispondente al *do* centrale del pianoforte, secondo la dicitura latina.

R.

sia fat-to il tuo vo - ler in ter-ra, co - me nell'Em - pi - ro im - mor - ta - le

La preghiera era serena, ma l'ultima esclamazione è il fulcro della monodia di Rubria (Es. 10b). Corrisponde alla svolta autoreferenziale, che si carica di una dimensione materialistica del tutto inedita a quella di Desdemona: la fanciulla implora il proprio dio affinché le permetta di rivedere un uomo che invece molto probabilmente non incontrerà più: «Fa' ch'io riveda quel che m'abbandona!», pronunciata *stringendo* il tempo, come scivolandovi sopra con pudore (Es. 10c).

R.

a tempo

appassionato

string.

co-me noi per-do - niam tu ne per - do - na... Fa ch'io ri -

a tempo

ff *appassionato*

string.

molto rit.
l'ultimo quarto

ve - da quel che m'ab - ban - do - - na!..

dolcissimo

molto rit.
l'ultimo quarto

Es. 10c: *Padre nostro*: svolta autoreferenziale nella preghiera di Rubria.

Lo accompagna un basso cromatico ascendente nella parte orchestrale che riconduce a *sol* e ristabilisce l'ordine, prima dell'invocazione finale; i semitoni, che procedono per moto contrario rispetto al canto di Rubria, ne rendono instabile il lamento. Infine la monodia ritorna *pianissimo dolcissimo* e si allarga solo sull'epilogo «liberaci dal male», sempre sulla stessa tonica con cui era iniziata l'aria, con lo stesso ritmo regolare scandito dalle crome.

Anche Rubria si configura immediatamente come infelice, proprio come Asteria: se questa è disperata per il suo delirio d'amore, percepito come ineluttabile nei pochi e brevi momenti di lucidità, nemmeno Rubria, l'innocente fanciulla cristiana in grado di placare con la soavità del suo canto persino la tempesta nell'animo dell'altra, nonostante la serenità del suo ingresso all'alba, non è un'immune al dolore, tutto racchiuso in quel tetracordo, in netto contrasto con quanto fino ad ora visto e udito. Vittorio Gui non percepiva questa nuova aura di tristezza, anzi la interpretava come un residuo della scena precedente: «una calma senza nome, dove un lievissimo velo di tristezza trema ancora, si diffonde intorno»⁴⁰³. Tuttavia la sofferenza di Rubria, anticipata nel tetracordo, sarà ancora più palese in seguito.

Dopo l'abortito duetto dei fiori con Asteria, la fanciulla pia si immerge nuovamente nelle proprie preghiere. Questo suo nuovo istante da protagonista però è ancora di breve durata, perché viene interrotta di ancora, questa volta da «un viandante passa sull'Appia», che ha «l'aspetto d'un marinaio orientale»⁴⁰⁴. L'implorazione che costituiva l'apice del *Padre nostro* – «Fa' ch'io riveda quel che m'abbandona!» – è stata esaudita, perché lo sconosciuto è proprio colui che desiderava rivedere: l'amato Fanuèl, predicatore giudeo giunto a Roma per diffondere la «fede novella». Sta lasciando definitivamente l'Urbe per andare a predicare altrove. Fortuitamente i due si sono rivisti e si possono dare l'ultimo addio; forse Rubria pregava e infiorava le tombe dei santi ingannando il tempo proprio in attesa dell'arrivo del giovane che, dovendo partire, avrebbe imboccato l'Appia per lasciare la città.

Ancora una volta il carattere della fanciulla si definisce per negazione. Ciò che

⁴⁰³ Gui 1924, p. 62.

⁴⁰⁴ Tragedia, p. 33.

credevamo di sapere intorno al suo personaggio di vergine saggia, configuratosi per antitesi in relazione ad Asteria nella precedente scena, viene messo in dubbio dal confronto con il nuovo arrivato: l'effettiva virtuosità di Rubria vacilla, poiché alla fede, alla temperanza e alla forza di questo si contrappone la debolezza della giovane.

Un breve istante di ambiguità attira la curiosità dello spettatore subito dopo l'incontro. Rubria che, pregando, si era voltata in un rapido arpeggio dell'arpa e si era accorta della presenza di Fanuèl, viene invitata a non interrompere l'«orazione mentale» – «Non t'alzar. Il nostro addio | Sia questa prece che sale al Signore | Fra i bagliori dell'alba»⁴⁰⁵. Ma ormai deconcentrata, «dopo un lungo silenzio, levando gli occhi pieni di lagrime al cielo», sbotta: «In te sperai!»⁴⁰⁶. A chi rivolge queste parole non è chiaro: Fanuèl è lì accanto a lei ad ascoltarla, eppure Rubria alza gli occhi al cielo, quasi in un'imprecazione di disillusione per ignote preghiere inesaudite.

Le orazioni di Rubria non sono in realtà così ferventi: la speranza che aveva donato poco prima ad Asteria in realtà manca a lei stessa. I violini, alternandosi in gruppo ad un solista, propongono una successione commovente di settime, cromatica e soprattutto discendente; nell'agglomerato dei suoni acuti delle quadriadi, due flauti marcano il patetico semitono discendente (Es. 11)⁴⁰⁷.

Es. 11: «In te sperai!»: successione commovente di settime, cromatica e discendente.

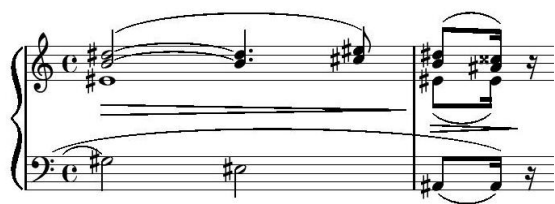
⁴⁰⁵ Lib, p. 21.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Part, p. 75.

Il tema viene ripetuto altre due volte in progressione, più in alto di una terza minore e poi di un'ulteriore seconda eccedente, ma inesorabilmente precipita: è la preghiera di Rubria, che non riesce ad elevarsi a Dio.

La disillusione produce immediatamente un nuovo, brevissimo motivo che accompagna lo sgorgare delle lacrime: un ritmo puntato, trocaico e singhiozzante, che Vittorio Gui individuava proprio come il pianto di Rubria⁴⁰⁸. È un tema di transizione che conduce ad una confessione: la fanciulla piange perché custodisce «un peccato nel core». Così pesante da rivelare, rimarrà ignoto fino alla fine dell'opera e, tutte le volte che verrà nominato sarà accompagnato da un preciso motivo musicale. È inequivocabilmente riferibile al peccato, e compare già in questo duetto due volte, in esatta corrispondenza della parola «peccato» (Es. 12)⁴⁰⁹.



Es. 12: Tema del peccato.

Anche se volesse confessarlo, Rubria non farebbe in tempo ora: il suo breve dialogo con Fanuèl è interrotto dall'arrivo di Simon Mago, risalito intanto dalla catacomba in cui si era nascosto. Il giovane cristiano subito lo riconosce e, resosi conto che «un periglio incombe», manda la fanciulla ad avvertire i fratelli: «Rubria si vela il viso» e parte verso Roma. La sua preghiera, nonostante la fede vacillante, è stata ascoltata: Fanuèl, scegliendo di restare per aiutare i cristiani romani, non partirà più.

3.b. Ancora fiori: il matrimonio mistico delle vergini cristiane

Incontriamo di nuovo il personaggio di Rubria nel III atto, dove sarà indiscussa protagonista: molte cose ha ancora da dirci, a differenza di Asteria, che già alla fine del I

408 Gui 1924, p. 65.

409 Part, p. 75.

atto ha pienamente rivelato la sua personalità. Siamo ora nell'«orto dove s'adunano i Cristiani, nel suburbio di Roma»⁴¹⁰ (Fig. 5). Il luogo «è illuminato dagli ultimi raggi del tramonto» e sta calando una notte che promette di essere serena, poiché anche qui dominano incontrastate le *nuances* dell'azzurro: l'intero atto si apre e si chiude nel segno di questo colore, come Boito specificava in una delle sue carte veneziane già note – vira verso il grigio momentaneamente, all'ingresso in scena di Simon Mago, venuto per tentare nuovamente di corrompere Fanuèl e arrestare i cristiani⁴¹¹.

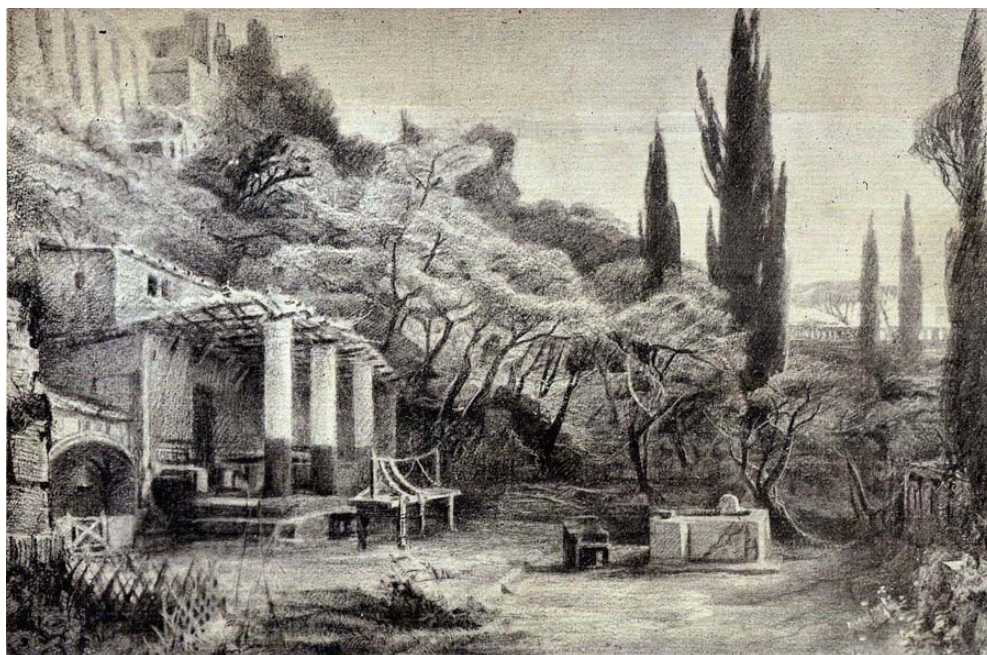


Fig. 5: *Nerone*, atto III, *L'orto cristiano*. Xilografia da disegno originale di L. Pogliaghi, «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 maggio 1924).

Il colore è chiaramente stabilito all'inizio, durante il discorso delle beatitudini di Fanuèl, impiantato nella tonalità più azzurra della ruota dei colori: *mi bemolle maggiore*. Ad essa siamo condotti da otto battute d'introduzione che aprono l'atto, che da un iniziale accordo di *re diesis minore* modulano dolcemente nella tonalità su cui germoglierà la predica di Fanuèl (Es. 13)⁴¹². Questa è seguita dai pochi resti di quella che

⁴¹⁰ Lib, p. 53.

⁴¹¹ Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.C.29. Cfr. *supra*, p. 111.

⁴¹² Part, pp. 291-292.

nella tragedia era la già citata parabola delle vergini sagge narrata da Rubria, che parrebbero non allontanarsi dallo stesso ambito tonale.

F.

Andante tranquillo

p dolce

pp

Smorz. subito

lunga

E ve-den-do le tur-be

Es. 13: Inizio III atto.

La scena è rasserenata dall'acqua e inondata di fiori e piante: forse era intenzione dell'autore richiamare alla memoria uno degli *horti* della tradizione paleocristiana:

A sinistra v'è un casolare con un vasto pergolato sostenuto da quattro colonne. A destra v'è una fonte rustica sul cui margine di pietra è deposta una ciotola e un'idria. [...] Dietro alla fonte, e d'intorno le zolle fiorite formano una leggera prominenza. Nel fondo s'estende un uliveto. Sotto la pergola vi sono due tavole; una di queste [...] è di quelle che servono ai coronari per intessere ghirlande ed è piena di fiori e di fronde. [...] Un'aura di soave pace è diffusa su questa umile gente e sull'orto⁴¹³.

La tinta caratteristica della scena, il paesaggio notturno e tranquillo ricco di acqua, l'abbondanza di fiori e la compostezza delle figure che la popolano, evocano quella situazione serena già incontrata in un'altra scena azzurra e antica boitiana, ben più

⁴¹³ Tragedia, p. 113.

celebre: quella del Sabba classico dell'atto IV del *Mefistofele*. Una frase diafana, di andamento lento, che attaccava pianissimo a sipario chiuso e tentava un crescendo «legato e armonioso», ma tornava subito a diminuire, confermando la sua delicatezza, introduceva il notturno sereno, su cui si apriva il sipario dopo una decina di battute, di una valle arcadica con «il Fiume *Penéjos*. Acque limpide, cespugli folti, fiori e fronde. La luna immobile allo *Zenith* spande sulla scena una luce incantevole»⁴¹⁴. I tremoli degli archi rarefacevano l'aria e inequivocabilmente si stabiliva la tonalità di *si bemolle* con il suo particolare colore strumentale, quasi unicamente di archi – i pochi e isolati legni, a questi in alcuni momenti aggiunti, stentavano a udirsi⁴¹⁵.

La prima parte dell'atto III del *Nerone* è dominata da una situazione floreale che, a differenza di quella dell'atto I, è assai più pervasiva. Anche qui, entrando in scena, Rubria porta con sé i due attributi che già recava nel I atto: una lampada e dei fiori, che a questo punto si confermano come i tratti distintivi della sua iconografia.

Rubria esce dal casolare con una lampada in mano; è seguita da Perside e da fanciulle che portano in grembo dei fiori sciolti e li depongono sulla tavola insieme agli altri. Tutte le donne di radunano intorno ai fiori⁴¹⁶.

La scena diventa pienamente notturna – «incominciano a spargersi le prime ombre della notte» – e il lume che ha portato da Rubria risalta come fulcro della veglia dei cristiani:

Vigiliamo. È sera. Arde la face.
D'intorno ad essa ci aduniamo in pace.
Viene il Signore ma nessun sa quando;
Beati quei che troverà vegliando⁴¹⁷.

Subito l'attenzione si sposta sui fiori perché, mentre gli uomini si spargono per l'orto, Rubria «si mette fra le donne ed i fanciulli ad intrecciare ghirlande ed a cantare con essi una canzone»⁴¹⁸, sul tavolo appositamente predisposto secondo le note premesse alla scena. Inaspettatamente la scena acquista una nuova tonalità, calda e rosea, che sembra

414 Lib Mef, p. 32.

415 Part Mef, p. 381.

416 Lib, p. 54.

417 *Ibid.*

418 *Ibid.*

voler evocare le sfumature create dalla combinazione dei fiori che le donne vanno intrecciando. Questa nuova infiorata è accompagnata da un altro duetto, fra Rubria e la sorella cristiana Perside, insieme a un coro femminile di ventiquattro elementi, ripartiti in due coppie di gruppi di soprani e di contralti; è in *sol maggiore* e parco nelle modulazioni, e inizia accompagnato dagli arpeggi delle due arpe, presenti fino alla fine, e dai trilli dei legni⁴¹⁹.

In questa nuova infiorata le donne intrecciano corone per le spose mistiche. Il significato delle loro parole è preciso: il martirio delle vergini coinciderà con il loro sposalizio con il Signore, per cui vengono approntate le corone. Le specie botaniche sono numerose e svariate: si accumulano le une alle altre quasi con un senso di *horror vacui*, e sono tutte individuate con il loro nome, con una precisione quasi scientifica. Sono piante care alla tradizione poetica e importanti nella mitologia, non solo pagana, poiché ognuna di esse può facilmente essere letta in una chiave cristologica che richiama appunto al martirio, di cui ambisce ad essere ornamento. Hanno inoltre, nel testo della tragedia, una caratteristica che le accomuna: sono tutti fiori di colore bianco e vermiglio, in alcuni casi screziati. Riporto il testo della tragedia in cinque atti – recitato da «Rubria, le Donne, i Fanciulli» – raffrontato a quello definitivo del libretto – cantato invece insieme a «Perside, le donne» – per verificarne le varianti, minime, ma non del tutto indifferenti sotto il profilo drammaturgico. Sono quintine ricercate, impreziosite appunto dal dispiegamento di un ampio vocabolario botanico. L'autore non manca di manifestare la sua erudizione ricorrendo ai latinismi, come «aulente», e preferendoli alle forme più note, come «ciclame» al posto di «ciclaminio»:

Tragedia del 1901

– A me i ligustri

A te gli allori.

– Frugan le industri

Dita nei fiori.

Libretto del 1924

– A me i ligustri

A te l'allor.

– Tuffiam le industri

Mani nei fior.

– A me il ciclame

E l'asfodel,

– L'aulente stame

E il tenue stel.

419 Part, pp. 303 ss.

– N’escan corimbi
 D’edera inserti,
 – Corone e nimbi
 Ghirlande e serti.
 – A te il viburno
 E l’amaranto.
 – Rigira il canto
 Mutando turno.
~~– A te il giacinto~~
~~Che il sangue accoglie~~
~~D’un vago estinto~~
~~Nelle sue foglie~~
 – Oh! date a piene
 Mani le rose!
 Vigili spose,
 Lo sposo viene.
 – Spogliate i clivi
 Le valli e gli orti!
 Fiori sui vivi!
 Fiori sui morti!
 – Fiori al delirio
 Pio dell’amore!
 – Fiori al dolore!
 Fiori al martirio!
 – Fiori silvani
~~Bianchi~~ e vermigli!
 – O date gigli
 A piene mani!
 – Casto un segreto
 D’amor ci legghi.
 – Canti chi è lieto.
 Chi è triste preghi.
 – Lieto è chi crede
 Con fermo cuore
 Nel Dio verace.
 – Amore!
 – Fede!
 – Amore! Amore!

– Avrem corimbi
 D’edera inserti,
 – Corone e nimbi
 Ghirlande e serti.
 – A me il viburno
 E l’amaranto.
 – Rigira il canto
 Mutando turno.
~~– Sua gioja espanda~~
La cantilena
Viva e serena
Come ghirlanda.
 – Oh! date a piene
 Mani le rose!
 – Vigili spose,
 Lo sposo viene.
 – Spogliate i clivi
 Le valli e gli orti!
 – Fiori sui vivi!
 Fiori sui morti!

 – Fiori silvani
Gialli e vermigli!
 – Oh! date gigli
 A piene mani!
 – Casto segreto
 D’amor ci legghi.
 – Canti chi è lieto.
 Chi è triste preghi.
 – Lieto è chi muore

 Nel Dio verace.
 – Amore!
 – Fede!
 – Amore! Amore!

Inaugurano il duetto i candidi ligustri accostati all'alloro, simbolo di vittoria negli antichi giochi pagani. Nella variante del libretto seguono il ciclamino, un fiore livido, ma dal valore apotropaico contro il maligno⁴²², simbolo anche della nuova vita⁴²³, e l'asfodelo, il pallido fiore che gli Antichi collegavano alla morte – le anime dei defunti vagavano, secondo Omero, sui campi di asfodelo⁴²⁴. Nella versione del libretto all'alloro, pianta apollinea per eccellenza, segue direttamente l'edera, anch'essa una pianta 'divina': se la prima è collegata al dio del sole, l'edera, proprio come le rose e le viole del I atto, è la pianta del misticismo dionisiaco, intrecciata ai tirsi dei baccanali e nelle corone conviviali⁴²⁵.

Anche i contemporanei di Boito non mancarono di sottolineare il 'paganesimo' di quest'infiolata: un anonimo detrattore, citato da Giani, si lamentava del fatto che il linguaggio dei cristiani nel *Nerone* «fosse troppo materiato di paganesimo»⁴²⁶; in particolare erano proprio i versi «O date i gigli | A piene mani» quelli sui cui costui ironizzò, notando con sarcasmo che «i neofiti evidentemente sapevano Orazio»⁴²⁷.

Procedendo nell'elenco delle specie floreali il rimando al sacrificio cristiano e al martirio diventa sempre più esplicito: ecco il viburno, che produce fiori bianchi ma bacche vermiglie e l'amaranto, con le sue piccole spighe sanguigne, da sempre simbolo di immortalità⁴²⁸. Faceva capolino nella tragedia del 1901, con le sue infiorescenze livide e violacee, «il giacinto | Che il sangue accoglie | D'un vago estinto | Nelle sue foglie», che è direttamente accostato alla morte di una persona giovane e «vaga».

420 Tragedia, pp. 117-119.

421 Lib, p. 55.

422 Secondo Caneva 2016, pp. 60, 216, Plinio lo elencava fra i fiori che avevano valenza di amuleto, perché avrebbe tenuto lontani i serpenti e il loro morso velenoso.

423 *Ibid.*

424 Omero, *Odissea*, XI, vv. 539, 573.

425 Secondo Virgilio e Orazio rappresentava l'ispirazione bacchica, per cui incoronarsi d'edera significava ricevere l'ispirazione divina direttamente dal dio: Virgilio, *Ecl.*, 7, 25; Orazio, *Odi*, II, 19, 29. Cfr. Villa 2014, pp. 237-238, 153-154.

426 Giani 1924, p. 115.

427 *Ivi.*, pp. 115-116, difende Boito per aver utilizzato un linguaggio «attinto a documenti cui mal si saprebbe negar fede; né che vi si trovi qualche immagine di poeta classico (altre ne ricorrono nei versi: "A te il giacinto | Che il sangue accoglie | D'un vago estinto | Nelle sue foglie" che ricordano le greche favole di Giacinto e di Ajace, cantate da Ovidio) può sembrar strano; espressioni e figure del paganesimo erano in Roma nel comun fondo della lingua, come trovansi anche nel *Saint Paul* di Renan».

428 Ripa, 1645, s.v. «Immortalità», p. 249.

Le fanciulle che proseguono instancabili ad intrecciare le loro ghirlande in un *hortus conclusus* suggerirono a Vittorio Gui visioni dantesche – quella di Lia nel *Purgatorio* – e virgiliane:

«Cantando ed iscegliendo fior da fiore» si scalda ai raggi d'amore lo stuolo delle giovinette cristiane, sino a che un impeto d'amore mistico spinge la voce di Rubria sopra quella delle altre: «Oh date a piene mani date le rose!» che ricorda tanto il «Manibus o date lilia plenis» di Virgilio, che il Divino Poeta riudi cantare dagli angeli all'apparir di Beatrice dentro una nuvola di fiori⁴²⁹.

È in corrispondenza della frase che cita Gui che la voce di Rubria, che finora si era alternata costantemente a quella della corifea Perside, senza sovrastarla, ha un momento di ampio respiro lirico (Es. 14)⁴³⁰.

Es. 14: *Largamente* – effusione lirica di Rubria durante il duetto con Perside.

Il tempo cambia e da *Allegro* si allarga – *Largamente* – e diventa tranquillo, come è tipico nelle atmosfere boitiane più azzurre. L'effusione lirica di Rubria è infatti chiaramente in *mi bemolle*. Eccola, *con immensa espansione*, parlare ora del suo fiore, le rose, in stretta relazione con il tema nuziale, che però, all'improvviso diventa anche funebre: «Fiori sui vivi! | Fiori sui morti!». La tragedia aggiungeva altre due coppie di quinari per arrivare, attraverso una serie di perifrasi, a chiamare direttamente con il suo vero nome – «martirio» – il doloroso «delirio pio dell'amore».

429 Gui 1924, pp. 116-117. L'immagine virgiliana (*Aeneis*, VI, v. 883) fu ripresa da Dante per il canto degli angeli del suo *Paradiso* (XXX, v. 21). Mercedes Viale Ferrero ipotizza già per la scena del giardino del II atto (Desdemona con il Coro) dell'*Otello* la possibilità di un'ispirazione da questi versi. Viale Ferrero 1994, p. 287.

430 Part, p. 314.

La scena inevitabilmente richiama alla mente la massima pronunciata nel I atto da Asteria: «Amor che non uccide | Amor non è!». Il martirio santo delle vergini cristiane è dunque altrettanto delirante quanto quello sensuale di Asteria. Boito ne era assolutamente convinto, poiché conservò con cura un piccolo ritaglio di carta su cui aveva annotato, in matita blu, «La follia del martirio | della croce | Atto IV» (Fig. 6)⁴³¹.

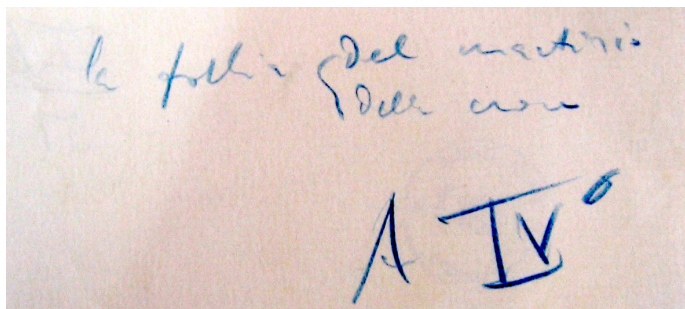


Fig. 6: Parma, Biblioteca del Conservatorio «A. Boito», Boito, V.B.51.

I non meglio specificati «fiori silvani» sono anch'essi carichi di rimandi alla tematica sacrificale e alla morte, perché, secondo la versione del 1901, sono anch'essi «bianchi e vermigli», perfettamente coordinati con tutte le specie finora citate. Curiosa è però la variante apportata da Boito nel libretto del 1924, dove i fiori bianchi vengono sostituiti da altri gialli e, se da un lato il vocabolo «gialli» è più interessante dal punto di vista sonoro per via delle allitterazioni che crea con i le parole dei versi contigui – «silvani», «vermigli», «gigli» –, purtroppo interrompe anche la significativa unità coloristica che finora caratteristica delle corone intrecciate. L'ultima specie floreale citata da Boito è il giglio, simbolo della purezza e fiore emblematico, assieme alle rose, delle vergini cristiane⁴³².

L'arrivo di Asteria, ridotta ad una larva umana, piena di ferite e con le vesti lacere, turba la serenità del nuovo quadretto fiorito. È riuscita a fuggire viva dalla fossa dei serpenti in cui era stata condannata a morire per aver osato, complice di Simon Mago, ingannare l'imperatore fingendosi dea, e ora accorre per avvertire Rubria di un pericolo imminente: «Vengo da dove non s' esce mai vivi... | Per salvarti. Per te mi

⁴³¹ Parma, Biblioteca del Conservatorio, Boito, VI.B.51.

⁴³² Cfr. Lazaire 1890, p. 339; *supra*, p. 109.

svincolai | Dall'amplesso dell'idre...»⁴³³. Asteria non viene tanto nell'orto per salvare i cristiani, che reputa «crudeli», quanto la sola fanciulla, di cui al fioco lume della lampada riconosce i lineamenti, memore della pietà che aveva dimostrato nei suoi confronti quando si erano incontrate quella notte sull'Appia.

Non sappiamo se il riconoscimento sia immediatamente reciproco, ma possiamo affermare che esso avviene grazie – ancora una volta – a un fiore. Il fiore donato da Rubria alla giovane pagana sulla via Appia è stato custodito con cura e viene prontamente utilizzato come segno di identificazione nel momento in cui Asteria, accortasi di avere di fronte proprio la giovane che l'aveva consolata, «sorridendo a Rubria ed estraendo un fiore dal seno», le dice: «Quest'è un tuo fiore»⁴³⁴. Appassito e ormai inodore, «il dono pio» conserva tuttavia intatto il suo potere taumaturgico: è una sorta di talismano pacificante e, assieme all'acqua che Rubria le offre, porta ristoro alla giovane. Non appena Asteria lo estrae dal seno, *legatissimo* e *dolcissimo*, torna ad udirsi distinto il suo tema (Es. 15)⁴³⁵:

(sorridendo a Rubria ed estraendo un fiore dal seno)

A.

Que-st'è un tuo fio-re.

p dolcissimo

Es. 15: Tema del «dono pio», atto III.

Asteria ha giusto il tempo per avvertire l'amica della minaccia di Simon Mago, che sta arrivando perché «vuol sangue Cristiano»⁴³⁶. Nell'intervallo brevissimo di uno spavento «Asteria si è già allontanata dalla parte dell'uliveto»⁴³⁷: non può trattenersi perché il suo «riacceso demon» è tornato a manifestarsi e la costringe a proseguire la sua folle ricerca.

433 Lib, p. 57.

434 *Ibid.*

435 Part. p. 323.

436 Lib, p. 58

437 *Ibid.*

3.c. I misteri di Rubria: il peccato e l'identità

Tutti i cristiani erano fuggiti spaventati all'arrivo di Asteria, così Rubria ha modo di rimanere sola e confrontarsi, per la seconda volta, con Fanuèl. Una lunga pausa muta, lasciata alla discrezione degli interpreti, segue la fuga della folle, ma non ristabilisce la quiete, turbata dal suo arrivo: è un «ansioso silenzio»⁴³⁸, momento carico di agitazione che permette a Rubria di raggiungere l'uomo, rimasto nel frattempo solo in disparte «presso al fonte», e scambiare con lui uno sguardo eloquente e nervosissimo: per tutta risposta egli rimane immobile e fissa la donna, indifferente ai suoi richiami, che riecheggiano nel buio della notte⁴³⁹.

L'immobile silenzio di Fanuèl le permette di dispiegare brevemente il proprio canto in un effimero momento lirico da eseguire *con immensa espansione*, durante il quale essa lo implora di fuggire con lei. Ma questi riporta all'attenzione di Rubria e dell'ascoltatore un tema già noto, udito due atti addietro: il motivo del peccato. Egli non si dà pace: ha osservato a lungo Rubria recitare la parabola delle vergini, intrecciare corone di fiori per i martiri e soccorrere la disperata Asteria con uno sguardo curioso e indagatore: come potrebbe la fanciulla, cristiana esemplare, nascondere «un peccato nel cuore»? Il motivo torna a manifestarsi ad ogni occorrenza della parola stessa o del suo pensiero nella mente dei due innamorati.

Lo si incontra subito, all'esordio del breve arioso di Fanuèl: segue come un'eco la parola nella tessitura acuta degli strumenti⁴⁴⁰. Poco dopo, nella sua forma completa, torna ad accompagnare la delusione del giovane che, rammentando l'episodio della confessione di un «peccato nel core» ancora ignoto, sente scemare tutto il suo amore: «L'alato impeto muore al solo rammentarne»⁴⁴¹. Il pensiero è «fitto entro la carne»⁴⁴²: egli ricorda così bene le parole dell'amata che non solo le cita perfettamente, ma ne rammenta persino l'intonazione, che riprende esattamente (Es. 16)⁴⁴³. La scena e l'aspetto di Rubria, piangente a ginocchioni dopo aver recitato la sua preghiera, sono

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Part, p. 337.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 339.

⁴⁴¹ Lib, p. 58.

⁴⁴² *Ivi*, p. 59.

⁴⁴³ Part, pp. 339-340.

impressi nella sua memoria, perché infatti, proprio mentre ricorda la frase pronunciata dalla fanciulla, l'orchestra ne rievoca anche il pianto trocaico.

F. Un dì m'hai det - to: Ho un pec - cato nel cuore. *Agitato*

p angoscioso *cresc.*

Es. 16: Fanuèl ricorda il «peccato nel core».

L'aria che segue è la presentazione più calzante del personaggio di Rubria, nonostante non sia fatta da lei in persona. In effetti nel lungo tempo di tre atti non si è saputo molto su di lei. Le scene che l'hanno vista protagonista hanno raccontato solo la sua pietà e la sua carità, ma chi ha interagito con lei non ha mai pronunciato il suo nome, sostituendolo con una personale perifrasi: Asteria «dolce Nazzarena»⁴⁴⁴, Fanuèl «sorella»⁴⁴⁵. Solo ci si rende veramente conto che in effetti nessuno, nemmeno l'amato, conosce il suo nome, che appunto non ha mai nominato.

È importante serbare questo segreto perché l'identità della donna è direttamente connessa al suo peccato. La messinscena – un documento tanto importante per gli interpreti quanto ignorato dagli spettatori – descrivendo il personaggio si premura di specificare che fino al IV atto dell'opera bisognerebbe essere all'oscuro chi veramente sia, perciò tutti gli elementi riferiti al ruolo di vestale di Rubria devono rimanere ignoti: «Giovane vestale, ma in quest'atto non porta gli emblemi del suo ufficio, li porterà nell'atto IV»⁴⁴⁶. L'abito informe, incolore e privo di ornamenti, che Rubria veste fino al IV atto è del tutto inutile per indovinare qualche informazione in più: la sua figura velata è pertanto avvolta dal mistero, che la conoscenza dell'esistenza di una colpa ancora sconosciuta contribuisce a rendere più arcano.

⁴⁴⁴ Lib, p. 56.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 59

⁴⁴⁶ Milano, Archivio Ricordi, ICON.13614, f. 19.

Nella tragedia e nel libretto la giovane è continuamente nominata con il proprio nome in corrispondenza delle proprie battute. Così dall'istante del II atto in cui Nerone confessa a Ecate-Asteria lo stupro su «Rubria, vergine sacra»⁴⁴⁷, lo spettatore viene privato del beneficio della sorpresa che assalirà tutti nel IV atto, quando si scoprirà che l'umile cristiana è in realtà la potente vestale concupita dall'imperatore in persona. Fanuèl sottolinea dei comportamenti sospettosi di cui il pubblico conosce già la spiegazione: mentre i fratelli sono riuniti a pregare ad un certo punto Rubria fugge di nascosto – la sua ombra è «furtiva». La deduzione del giovane è scontata: la fuga di Rubria coincide per forza con il ritorno al peccato.

FAN. Tutto ignoro di te, tutto, anche il nome.
 Quando t'accolsi nella fe' novella
 Non te lo chiesi, ti chiamai: Sorella.
 M'odi; ogni sera, mentre oriam, furtiva
 Tu ne abbandoni; l'orma fuggitiva
 Ove ten porti? ove? e perché celarla?
 Forse allor corri al tuo peccato? Parla!⁴⁴⁸

Le domande di Fanuèl alla «sorella» sono destinate a rimanere ancora senza risposta fino all'atto successivo, quando finalmente saranno svelate prima l'identità e poi la natura del peccato. Ancora una volta la confessione è interrotta da cause esterne.

Alle voci dei giovani se ne aggiunge una terza «artefatta, nasale, dal timbro bieco»⁴⁴⁹: È Gobrias, l'assistente di Simon Mago che accompagna il suo padrone, travestito da cieco, venuto nel rifugio dei cristiani per fare arrestare Fanuèl. Rubria «inorridita» esclama, arpeggiando un accordo di settima abbandonato dall'orchestra: «Satana è quil»⁴⁵⁰. L'atmosfera tragica e piena di attesa della scena è ormai palpabile e il pericolo è incalzante: nonostante il discorso sia rimasto in sospeso, Fanuèl esce allo scoperto per affrontare Simone, mentre Rubria e i fratelli, da questa richiamati, assistono al confronto fra il giovane predicatore e l'impostore, al termine della quale il primo verrà arrestato dai pretoriani, giunti nel frattempo.

447 Lib, p. 45 (atto II): «già il sacrilegio | Portai su Vesta, allor che a forza avvinsi | Rubria, vergine sacra, a' pie' dell'ara».

448 Lib, p. 59; Part, pp. 343 ss.

449 *Ibid.*

450 Part, pp. 346-347.

Rubria è nel gruppo dei cristiani che Fanuèl saluta – «v'abbraccio con un bacio santo» –, ma il trattamento a lei riservato è crudele: egli «passa senza baciarla»⁴⁵¹. Per l'ultima volta si ode il motivo del peccato, nel momento dell'addio, come unica risposta alla povera Rubria, «davanti a Fanuèl mansueta e piangente»⁴⁵², senza nemmeno una parola di consolazione, mentre un nuovo, gelido appellativo, «donna», viene a sostituirsi a quello affettuoso di «sorella» – «Donna, ho le labbra di mortale argilla»⁴⁵³.

Per la riconciliazione fra i giovani innamorati bisognerà aspettare il momento della morte di Rubria. Mentre l'incendio divampa nel centro dell'Urbe, Fanuèl la raggiunge nello spoliario, dove è stata gettata agonizzante dopo aver subito il martirio. Il peccato allora sarà confessato:

Servivo un falso altar. Tutte le sere
Venìa coll'idria del mio tempio... al fonte
Dell'orto santo... e dopo le preghiere
Tornavo all'atrio antico, a piè del monte.
Tentai confonder nella stessa vampa
L'ara ardente di Vesta e la pia lampa
Della vergine saggia. Ecco il peccato.
Or tutto è confessato,
Attendo il tuo perdono⁴⁵⁴.

Questa colpa che ormai, dopo il martirio, sarà così facilmente perdonata da Fanuèl è in sostanza un sacrilegio: la giovane vestale convertita al cristianesimo ha tentato fino all'ultimo di conciliare due culti agli antipodi, mantenendo fede ai suoi voti nei confronti di una divinità «falsa» e contemporaneamente onorando il nuovo dio verace. Segno sicuro della remissione sarà il noto motivo che tornerà un'ultima volta: fattosi lieve, «effimero come un fil di fumo»⁴⁵⁵, andrà a spegnersi nella vasta cupola dello spoliario (Es. 17)⁴⁵⁶.

451 Lib, p. 64

452 *Ibid.*

453 *Ibid.*

454 *Ivi*, p. 85.

455 Gui 1924, p. 156.

456 Part, p. 555.

Es. 17: Ultima reminiscenza del tema del peccato (atto IV.2).

Il peccato della giovane martire cristiana non si rivelerà in fondo molto diverso da quello della martire pagana Asteria. Anche il suo infatti, osservato da un punto di vista cristologico, è in sostanza un sacrilegio, dal momento che lei pure, proprio come Rubria, adorava una falsa divinità, il suo amato Nerone. Quando Rubria sarà dichiarata innocente da Fanuèl, saremo costretti ad ammettere che anche Asteria sia tale: il perdono del peccato di una sacrilega garantirà anche quello del peccato dell'altra.

Ritornando all'arresto di Fanuèl nell'orto cristiano, Rubria resta sola «in disparte lungi dalla schiera che lo segue»⁴⁵⁷; nessuno l'arresta o la costringe ad unirsi al gruppo. La tonalità torna quella della scena iniziale mentre «le donne hanno raccolti tutti i fiori e li spargono davanti i passi di Fanuèl»⁴⁵⁸. Rubria ridà avvio al canto dell'infiolata: «Date a piene mani, date le rose»⁴⁵⁹. Le risponde il coro di Perside e delle altre vergini, che scortano il loro pastore, continuando a recitare i versi successivi, nella stessa identica tonalità: tutto ritorna immediatamente azzurro, mentre Rubria rimane sola in scena, «dopo aver seguito con lo sguardo il cammino di Fanuèl»⁴⁶⁰.

Il gruppo di persone si allontana sempre di più, portandosi via il «sogno infranto» della giovane; pian piano si affievolisce anche la loro canzone. Rubria tende l'orecchio fino a sentirla sparire, mentre intona il suo lamento disincantato ricamandolo intorno al disegno sempre più impercettibile del canto della processione:

⁴⁵⁷ Lib, p. 64.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*

Rub. Sì, per salvarti. Ma il mio sogno è infranto. (S'accosta al margine del fonte e bacia il posto della pietra toccata da lui. Si rialza. Tende l'orecchio verso la canzone cristiana che si sperde sempre più nella lontananza.)

Un sogno santo! Un dolce sogno fu!
Laggiù, lontan, nella canzon che muore,
L'odo ancor⁴⁶¹...

Quale sia di preciso il «sogno infranto» è difficile stabilirlo: forse è svanita la possibilità di fuggire in Palestina con Fanuèl ed iniziare una nuova vita, ordinaria e tranquilla, come aveva sperato, implorando poco prima l'amato di andarsene con lei lontano – «Vien! Fuggiam! Fenda il mar l'agile prora | E dia le vele ai venti! L'infinita | Via del vol s'apre a noi, corri alla vita!»⁴⁶²; oppure è perduta semplicemente la speranza di veder perdonato il proprio peccato.

«Amore» ... sospirano le ultime voci ...
Essa l'ode ancora ...
«Fede» più fiavole ... Ma l'ode ancora ...
«Amore» è un tremito che s'indovina nell'aria ... Poi silenzio, silenzio eterno, note, buio ...
E nessuno più risponde: «Pace! ...».
Un grido: «Non l'odo più», e mentre cade in ginocchio sotto il peso del suo dolore, uno strappo doloroso dell'orchestra chiude l'atto bruscamente⁴⁶³.

Rubria ha un compito da assolvere che le impedisce di unirsi al corteo. Lo nomina quasi dando l'impressione di giustificarsi: non è rimasta per codardia verso la sorte che attende i compagni, anzi può finalmente dimostrare di avere, in fondo, tempra di eroina, poiché è la sola, con il suo potere ancora ignoto, che può forse salvare Fanuèl.

3.d. La Dirce cristiana

Il sipario, chiuso sulla piangente Rubria, si riapre per un nuovo atto su una visione pienamente diurna. L'ambientazione si è spostata da un umile orto del suburbio in un

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 65.

⁴⁶² *Ivi*, p. 58.

⁴⁶³ Gui 1924, p. 127.

luogo sfarzoso, la cui opulenza pagana contrasta fortemente con il pio raccoglimento della scena precedente. È la celebre scena dell' *Oppidum*, la cui magnificenza era stata annunciata da tutti i giornali alla vigilia della *première*:

[Il primo scenario dell'atto IV] rappresenta l' *Oppidum*, ed è il più suggestivo degli scenari dell'opera. Quando il Boito, l'editore Ricordi ed altri, invitati dal Pogliaghi videro la prima volta, nel suo studio, il quadro, scoppiarono in un applauso. In verità, è un quadro imponente. S'indovina che di là da quell'enorme portico, che conduce al Circo brulicante di gente, c'è una città di due milioni d'abitanti. E quella folla che si addensa e si urta, che grida e tumultua, trova nello spazio, che s'apre là dinnanzi, lo sbocco per fluire continua, veemente. L'inganno prospettico trova in questa scena il suo più sagace impiego⁴⁶⁴.

Il numero speciale dell'«Illustrazione Italiana» dedicato interamente, in occasione della prima scaligera, alla nuova opera riservò alla scena colossale una grande cromolitografia che riproduceva la tavola di Pogliaghi, oggi conservata all'Archivio Ricordi (Fig. 7):

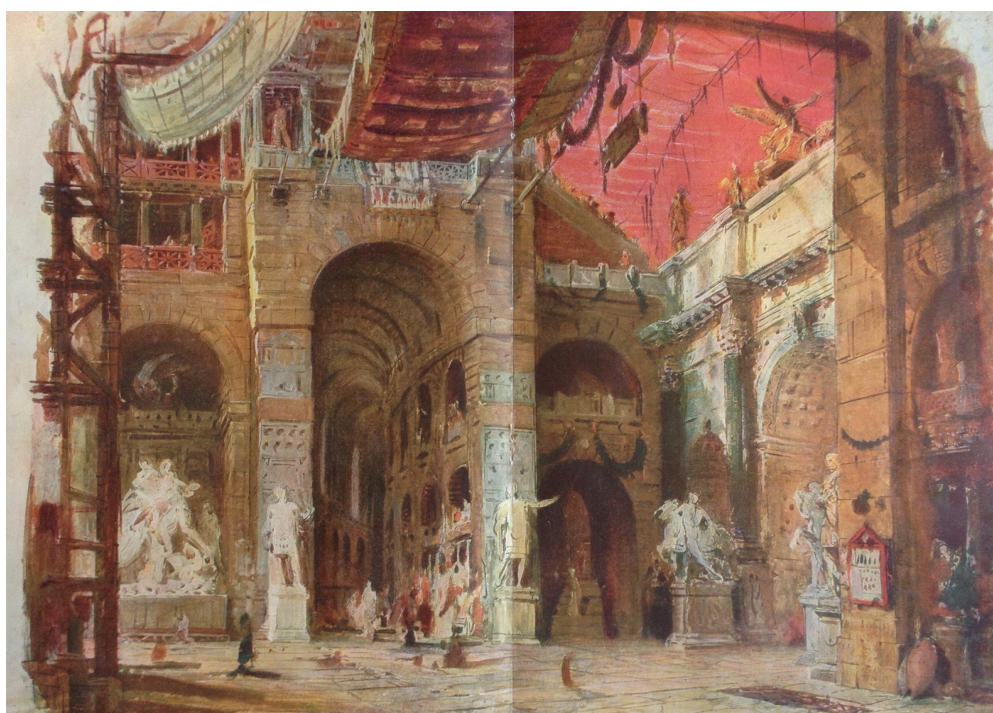


Fig. 7: *Nerone*, atto IV.1, *L'Oppidum*. Cromolitografia da disegno originale di L. Pogliaghi, «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 maggio 1924).

464 C. Gatti, «*Nerone*». *Il poema tragico*, «L'Illustrazione Italiana», LI/8 (4 maggio 1924), p. 583.

La luce della scena deve sembrare eccessiva, quasi accecante per i nostri occhi abituati all'oscurità degli atti precedenti, che si svolgevano fra la notte e l'alba (I), le mura di un tempio misterioso fiocamente illuminato (II), il tramonto e la notte (III). «La viva luce diurna entra dall'arco esterno dell'*Oppidum*»⁴⁶⁵, ma non è una luce nitida, poiché ha una sfumatura rossastra: «sulla soglia opposta fiammeggia il riflesso delle vele di porpora tese sul podio a riparo dal sole». Essa sembra richiamare il colore del «sangue cristiano» che si spargerà in quella sezione della scena che noi possiamo solo immaginare: l'arena del Circo.

Le sfumature purpuree che dominano la scena sono agli antipodi, nel cerchio dei colori di Boito, rispetto a quelle azzurrine lasciate nell'atto precedente. Però la scena non è di tinta rossa secondo gli appunti boitiani, bensì gialla, come la fine del I atto, dove lo stesso colore tingeva il trionfo dell'imperatore⁴⁶⁶: in questa sezione egli è infatti assoluto protagonista, come deduce Carmelo Alberti sulla base delle illustrazioni sui libretti manoscritti che ha consultato alla Fondazione Cini⁴⁶⁷. Giallo infatti si staglia nitido il suono dei litui e delle buccine, che già dall'intermezzo strumentale iniziano a echeggiare *a tutta forza*. È in questa scena abbacinante che Rubria, creatura finora candida nella luce tenue dell'alba, del tramonto o della notte, fa il suo ingresso trionfale invadendo la porzione di scena destinata allo stesso imperatore, la scala che conduce al podio.

In scena sono presenti quasi tutti i personaggi finora incontrati: Nerone con i suoi dignitari, tra cui Tigellino, e in disparte Simon Mago con Gobrias, che meditano una congiura per incendiare la città, e poterne incolpare i cristiani. Sfilano intanto i gladiatori, protagonisti dello spettacolo successivo; dopo di loro giungeranno, richiesti a gran voce dagli spettatori, i martiri cristiani: l'imperatore ha promesso un *ludus* ispirato al mito di Dirce, condannata dai nipoti Anfione e Zeto a morire legata sul dorso di un toro inferocito, per vendicare un'offesa da quella perpetrata alla loro madre. Numerose fanciulle cristiane – forse le stesse che alla fine dell'atto III avevano scortato Fanuèl verso il carcere – imperreranno altrettante Dirce contemporaneamente nell'arena. Ad annunciare il supplizio è Gobrias, mentre legge il programma completo dei giochi al proprio padrone, che si attribuisce il merito di aver suggerito egli stesso il soggetto del *ludus* all'imperatore: «I gladiatori di Preneste – passano. | Il supplizio di Dirce,

⁴⁶⁵ Lib, p. 69.

⁴⁶⁶ *Supra*, pp. 111-112.

⁴⁶⁷ Alberti 1994, p. 505: quando esclama «La tragedia ne chiama», «oramai la scena è interamente sua».

pantomima | Coi tori e i veltri e colla morte vera | Di femmine Chrestiane»⁴⁶⁸; alle Dirce cristiane seguirà «Laureòlo in croce sbranato dagli orsi», impersonato da Fanuèl.

Ecco dunque giungere le ventiquattro Dirce – tra soprani e contralti⁴⁶⁹. La penna di Boito indugia, con lo stesso sguardo morboso e perverso con cui Nerone e il popolo osservano arrivare il gruppo femminile, nella descrizione della straordinarietà della scena, della bellezza e del dolore delle fanciulle seminude, incatenate e percosse. Le giovani cristiane condotte al martirio sono ricoperte di fiori, con ghirlande simili a quelle che intrecciavano nell'atto precedente:

Dal fondo del portico s'avvicina lentamente un cortèo strano ed atroce. Le donne Cristiane, precedute da Fanuèl, vestite come la Dirce del marmo Rodiano, inghirlandate di verbene, colle mani legate e fra le mani un tirso od altri emblemi bacchici, camminano fra due file di truci bestiarri che le percuotono a colpi di flagelli se quelle s'arrestano⁴⁷⁰.

Boito non manca di osservare il dettaglio bacchico del loro costume: il dio del teatro è infatti direttamente connesso con la figura di Dirce, essendone stato il salvatore secondo il mito.

L'allegro agitato che accompagna il loro arrivo si interrompe bruscamente: il tempo si dimezza e cessa lo strepito dell'orchestra. Tutti gli strumenti dalla voce grave – un fagotto, il sarrusofono, i violoncelli e i contrabbassi – suonano un *piano sforzato* all'unisono, accordandosi sul *do*. Su tale sfondo si stagliano nettamente i tre colpi gravi ed equidistanti delle buccine e dei litui sul palco, che annunciano un colpo di scena⁴⁷¹.

Ecco un'apparizione solenne che, vestita completamente di bianco, nella scena luminosissima rifulge ancora di più (Fig. 8); una vivente statua velata che nella confusione di suoni e voci, sembra riportare un po' ordine, con il suo portamento ieratico e la sua immobilità:

Sulla scala del podio è comparsa una Vestale. Ha il capo coperto dell'infula e il viso nascosto da un velo; ogni suo vestimento è bianco. Un littore co' fasci abbassati la precede, un Flàmine la

468 Lib, p. 71.

469 Part, p. 458.

470 Lib, p. 74.

471 Part, p. 460.

segue. Giunta all'ultimo gradino della discesa s'arresta, tende il braccio e la mano verso Fanuèl. La folla sorpresa, indietreggia⁴⁷².

Il costume antico descritto anche da Darenberg-Saglio nel loro dizionario, prescriveva che, laddove si recasse una vestale, i condannati dovessero essere graziati⁴⁷³. La donna ignota indica chiaramente con la mano Fanuèl: «Giunta all'ultimo gradino della discesa s'arresta, tende il braccio e la mano verso Fanuèl»⁴⁷⁴, continuando ad indicarlo mentre parla.



Fig. 8: *Rubria*, figurino. Cromolitografia dal disegno originale di Pogliaghi, «L'Illustrazione Italiana», 4 maggio 1924.

La paura serpeggia nel rullo di grancassa e i contrabbassi cominciano a tremolare, seguiti subito dai violini. L'orchestra riprende la figurazione ansiogena

⁴⁷² Lib, p. 75.

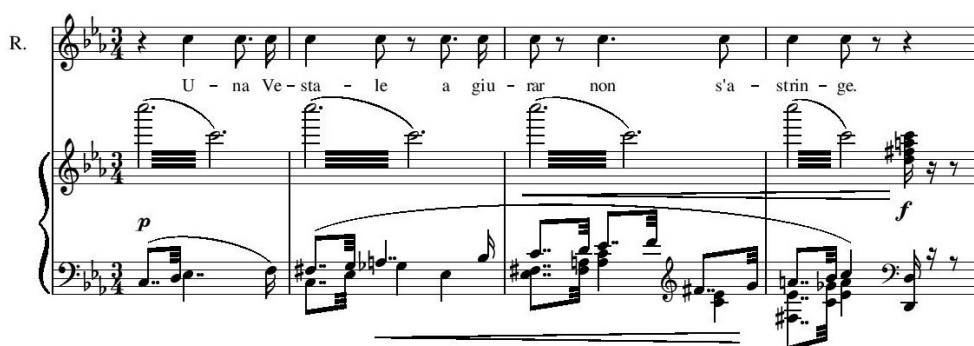
⁴⁷³ Darenberg-Saglio 1870-1896, V/1, p. 758, s.v. «Vestalis»: «Quand une Vestale, par hasard, rencontrait un condamné à mort qu'on menait au supplice, la grâce était de droit» .

⁴⁷⁴ Part, p. 460.

doppiopuntata che un attimo prima aveva caratterizzato l'inflessione della voce di Nerone, «terribile e nelle prime parole un po' ansimante per l'ira»⁴⁷⁵, mentre, infastidito per l'arrivo della figura salvatrice, manifestava il proprio disappunto per l'inaspettata richiesta di grazia: «Chi là dov'io mi son osò parlar di clemenza?».

Nonostante l'inquietudine che pervade la scena, la vestale cela la propria preoccupazione dietro il velo. È protetta da un *flamen*, e soprattutto da un *lictor*. Il suo canto sembra sicuro e tranquillo; le lunghe note ribattute – per tutta la scena si appoggia praticamente sulla nota *do*₄ – conferiscono alle sue parole la stessa idea di sacralità e ieraticità che traspariva dal canto immobile di Asteria durante il dialogo con Simone sulla via Appia, proprio all'inizio dell'opera, quando credevamo potesse essere una divinità lunare o infernale.

Ma la sua voce è fievole – *pianissimo espressivo* – e qua e là fanno capolino delle note puntate e delle semicrome, che tradiscono l'inquietudine della donna. Non potendo vederne il volto, pure ne sentiamo la «voce di persona atterrita» con cui tenta di tenere testa a Nerone, rifiutandosi di rivelare la propria identità – «Una Vestale a giurar non s'astringe» (Es. 18)⁴⁷⁶.



Es. 18: «Una vestale a giurar non s'astringe».

Nerone è sempre più contrariato per l'inaspettata interruzione degli spettacoli: l'ordine di disvelarsi che le impartisce ha sempre lo stesso disegno ritmico collerico, puntato nella voce, doppiopuntato in orchestra, che infine prorompe *affrettato*, sfogando tutto il nervosismo su una settima diminuita su una forte imprecazione «con uno scoppio di

475 *Ibid.*

476 Part, p. 464.

collera»: «Per Giove! Chi le strappa quel vel?»⁴⁷⁷. È Simon Mago, incurante degli dèi e del sacrilegio, nonostante «il littore tenti d'interporsi co' fasci»⁴⁷⁸, ad avventarsi su di lei per strapparle il velo, svelandone finalmente l'identità nella generale incredulità.

Un attimo di silenzio completo, degli astanti e dell'orchestra che abbandona bruscamente un *fortissimo*, sottolineano la sorpresa generale e, in particolare, quella di Nerone, che immediatamente nomina, «ravvisandola», la vestale non più ignota, che lui pare conoscere bene: si tratta di Rubria. È un nome che sia gli spettatori che Asteria – unica assente in questa grandiosa scena – conoscono bene: di lei si era invaghito Nerone, e l'aveva violentata mentre si trovava nel tempio di Vesta; aveva poi confessato il sacrilegio compiuto nel II atto al simulacro vivo e palpitante della dea Ecate, impersonata dalla stessa Asteria, tentando questa volta di profanare anche la statua della presunta dea – «Già il sacrilegio | Portai su Vesta, allor che a forza avvinsi | Rubria, vergine sacra, a piè dell'ara...»⁴⁷⁹.

L'agnizione multipla corrisponde al precipitare definitivo della tragedia: Fanuèl torna a chiamarla «sorella», classificandola inequivocabilmente come cristiana; pronunciando il nome dell'amato Rubria precipita a terra svenuta; Simon Mago la accusa riconoscendovi la fanciulla dell'orto cristiano, proponendo dunque la condanna a morte, mentre la folla inizia a rumoreggiare. Nerone, già accecato da uno sdegno antico per il rifiuto subito allora nel tempio di Vesta che l'aveva costretto a usare la forza, ora ulteriormente adirato per l'interruzione del ludo e per la gelosia nei confronti di un rivale così umile quale Fanuèl, condanna Rubria a morire da Dirce insieme alle altre cristiane: «muoja | Nel branco delle Dirce»⁴⁸⁰.

Dopo che il flamine ha privato Rubria degli attributi del suo potere, i bestiari si accaniscono sul suo corpo inerme: «i *Bestiarii* s'avventano su Rubria svenuta, le lacerano di dosso le vesti [...] La plebe s'accalca intorno a questo gruppo violento mentre due *Bestiarii* sollevano Rubria sulle teste della folla ruggente e la trasportano nell'arena dove è spinto anche Fanuèl insieme alle Dirce»⁴⁸¹. Insieme alle altre fanciulle cristiane, sarà anch'essa legata al dorso di un toro, cui sagittarii e veltri daranno la caccia.

477 *Ivi*, pp. 464-465.

478 *Lib*, p. 76.

479 *Ivi*, p. 45 (II atto).

480 *Ivi*, p. 77.

481 *Ivi*, p. 77.

L'occhio miope di Nerone, attraverso il proprio smeraldo, descrive appagato la violenza dell'azione che sta iniziando nel circo, al di là della porzione di scena che noi possiamo vedere:

Mano alle funi, alle belve, alle donne!
Tutte un Eroe denudator le abbranchi,
Le avvinca nude in groppa al furiale
Nembo de' tauri, ebbre d'orror, fugate
Dai veltri in caccia, irte di dardi, esangui,
Belle, riverse, i grembi al sol, nel cerchio
Del concavo smeraldo agonizzanti⁴⁸².

L'eccitazione dell'imperatore è resa in maniera evidente dal ritmo del suo canto, tutto forte, assai concitato – *Presto* in 4/16, da intendersi in un unico movimento⁴⁸³. Solo in corrispondenza degli ultimi due versi questa foga si distende: l'imperatore si sofferma a contemplare le vergini finalmente legati ai tori⁴⁸⁴; la parola «agonizzati» è pronunciata «con squisita ferocia»⁴⁸⁵.

Un *tableau vivant* di tale brutalità è difficilmente immaginabile in tutto il suo dinamismo; la scena è realizzabile con altrettanta difficoltà in teatro. La curiosità del pubblico si deve accontentare della dettagliata descrizione dell'imperatore, spettatore nello stesso spettacolo a lui dedicato, sovrabbondante di aggettivi e di dettagli pruriginosi sulla bellezza e il dolore delle nude fanciulle. Alla nostra fantasia vengono però in soccorso le arti figurative, che suppliscono la mancata visione teatrale e colmano il vuoto fra le parole e la scena. Abbiamo infatti sottocchio dall'inizio dell'atto il gruppo rodiano noto come *Toro Farnese*, oggi custodito al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, cui Nerone si sarebbe ispirato per concepire lo spettacolo delle Dirce cristiane. Secondo le didascalie di scena, proprio in una delle nicchie della *porta pompae* vediamo chiaramente «la famosa scultura Rodiana che rappresenta Zeto ed Anfione in atto d'avvincere Dirce alle corna d'un toro inferocito»⁴⁸⁶. Tuttavia abbondano i riferimenti coevi anche estranei all'opera di Boito: l'immagine della fanciulla nuda e morente,

482 *Ivi*, p. 78.

483 *Part*, pp. 475 ss.

484 *Ivi*, p. 481.

485 *Ivi*, p. 482.

486 *Lib*, p. 74.

vittima dei capricci neroniani, avvinta al dorso di un toro, è una tematica ricorrente nella produzione artistica alla fine dell'Ottocento.

Nel 1897 il pittore polacco, romano di adozione, Henryk Siemiradzki (1843-1902), già annoverato da Gnoli fra i principali autori di opere d'arte e letteratura di soggetto neroniano nella seconda metà del secolo, oltre al già noto *Le luminarie di Nerone*,⁴⁸⁷ dipinse anche una grande tela intitolata *La Dirce cristiana*. Nel quadro, oggi custodito al Museo Nazionale di Varsavia, un Nerone fulvo e corpulento, come lo descrive Svetonio, discende nell'arena dal suo podio alla fine dello spettacolo in compagnia dei suoi cortigiani, per ammirare da vicino il gruppo mitologico «di rara e plastica bellezza, che aveva fatto riportare in vita»⁴⁸⁸. La sabbia del circo intorno è ricoperta di sangue; la vittima cristiana è legata alla belva e ricoperta di ghirlande di rose, i fiori del martirio. Il dipinto, visibile nel suo studio romano, era molto celebre all'epoca: fu apprezzato persino dalla regina Margherita di Savoia, fervente ammiratrice e spesso ospite del pittore⁴⁸⁹.

Un esempio ancora più celebre dello stesso soggetto, risalente sempre a quegli anni, è offerto dal famoso romanzo storico dello scrittore polacco Henryk Sienkiewicz (1846-1916), *Quo vadis?*, ambientato anch'esso in età neroniana. La protagonista cristiana viene condannata, come Rubria, a morire legata al dorso di un toro, ma a differenza dell'eroina boitiana, per lei ci sarà un *happy end*: salvata dal fedele e forzuto schiavo, la giovane si ricongiungerà all'amato, mentre la morte di Nerone metterà poi fine alle persecuzioni. Il libro, uscito nel 1896 in Polonia, fu poi tradotto in italiano e pubblicato come romanzo d'appendice sul «Corriere di Napoli» nel corso del 1897, per poi essere riedito in volume nel 1899. Una decina di anni dopo Jean Nouguès vi compose un'opera rappresentata a Nizza nel 1899 che, pubblicata da Sonzogno, arrivò nel 1911 anche in Italia, al Teatro dal Verme⁴⁹⁰. Al 1913 risale invece il film di Enrico Guazzoni, un *kolossal*, realizzato con dovizia di mezzi e una ricostruzione storica ineccepibile⁴⁹¹; la pellicola ottenne un tale successo che è probabile che molti degli

487 *Supra*, pp. 50-51.

488 Miziolek 2011, p. 33, non riporta indicazioni bibliografiche relative alla citazione della descrizione dello stesso Siemiradzki.

489 Fu la stessa regina a scrivere sul registro degli ospiti che il pittore teneva, e che ora è custodito al Museo Nazionale di Cracovia «Margherita in ammirazione davanti alla *Dirce cristiana*». Cfr. Miziolek 2011, p. 35.

490 Loewenberg 1978, p. 1289.

491 Pucci 2011, p. 39.

spettatori dell'opera boitiana la conoscessero⁴⁹².

Nonostante l'enorme diffusione del romanzo, difficilmente la scena della Dirce in esso descritta avrebbero potuto ispirare Boito, che ormai alle soglie del nuovo secolo si accingeva a terminare la sua tragedia; lo stesso si può affermare a proposito del quadro, pure un poco più vecchio del libro. I tre artisti – per un curiosa coincidenza tutti polacchi – che negli stessi anni subirono a tal punto il fascino della figura della Dirce cristiana da ritagliarle un posto nelle loro creazioni, furono certamente ispirati a comporre la medesima scena a seguito della lettura dell'*Antéchrist* (1873) di Ernest Renan⁴⁹³. Lo storico francese, fonte prediletta di Boito, racconta, sulla base di quanto tramandano gli autori antichi, di come a Nerone venisse l'ispirazione di dar vita nel circo al noto gruppo ellenistico raffigurante la regina tebana Dirce nel momento in cui Anfione e Zeto la legano al dorso di un toro selvaggio per vendicare la madre maltrattata, allora custodito presso il Real Museo Borbonico di Napoli.

Nel capitolo *Massacre des chrétiens. L'esthétique de Néron* Renan conferma, sulla base delle testimonianze di Clemente di Roma e Igino, la frequenza con la quale la scena ispirata da quello che egli giudicava un «mediocre marmo rodiano» compariva nei *ludi* neroniani. Era una delle predilette dall'imperatore, che appunto si deliziava nel comporre con i martiri dei *tableaux vivants* ispirati alle sculture più celebri:

Quant aux supplices des Dircés, il n'y a pas de doute. On connaît le groupe colossal désigné sous le nom de *Taureau Farnèse*, maintenant au musée de Naples. Amphion et Zéthus attachent Dirce aux cornes d'un taureau indompté, qui doit la traîner à travers les rochers et les ronces du Cithéron. Ce médiocre marbre rhodien, transporté à Rome dès le temps d'Auguste, était l'objet de l'universelle admiration. Quel plus beau sujet pour cet art hideux que la cruauté du temps avait mis en vogue et qui consistait à faire des tableaux vivants avec les statues célèbres? [...] Attachées nues par les cheveux aux cornes d'un taureau furieux, les malheureuses assouvissaient les regards lubriques d'un peuple féroce. Quelques-unes des chrétiennes immolées de la sorte étaient faibles de corps; leur courage fut surhumain; mais la foule infâme n'eut d'yeux que pour leurs entrailles ouvertes et leurs seins déchirés⁴⁹⁴.

492 Probabilmente essi conoscevano anche un celebre film muto di Mario Caserini, *Nerone e Agrippina* (1914), «con motivi tratti dal *Nerone* di Arrigo Boito», come riportato in Pucci 2011, p. 74, che tuttavia, contrariamente a quanto indicato, non presenta alcun tipo di affinità con il dramma boitiano.

493 Cfr. Miziolek 2011, p. 34, per quanto riguarda Siemiradzki e Sienkiewicz.

494 Renan 1873, pp. 170-172

Per la verosimiglianza della sua scena Boito non trascura di menzionare il dettaglio, evidenziato da Renan, che l'imperatore miope osservava i suoi *ludi* preferiti con l'ausilio del suo «concavo smeraldo»: «comme il était myope, il avait coutume de porter dans l'oeil, quand il suivait les combats des gladiateurs, une émeraude concave qui lui servait de lorgnon»⁴⁹⁵.

Le torture cui vennero sottoposte le donne nel circo sembrano interessare particolarmente Renan, che nell'*Antéchrist* ne elenca varie in maniera più o meno dettagliata⁴⁹⁶. Boito, consultando il libro dello storico francese, avrebbe potuto scegliere di far morire la sua Rubria con un altro martirio; avrebbe altresì potuto essere meno dettagliato nella sua descrizione, come accade per esempio nel caso di Fanuèl, destinato anch'egli a morire nell'arena, subito dopo le Dirce, secondo il supplizio di «Laureòl in croce sbranato dagli orsi», che pure compare fra quelli elencati da Renan⁴⁹⁷, ma sul quale, all'infuori della menzione, non viene specificato nient'altro.

Ad attirare l'attenzione sia Boito che i due artisti polacchi su quello della Dirce fu proprio la modalità di martirio della cristiana, più che il sacrificio stesso. Essi rimasero senz'altro affascinati dall'elevato tasso di erotismo di questo supplizio rispetto agli altri: il tema della fanciulla nuda ed esposta senza alcuna difesa alla violenza della belva e agli sguardi lascivi del popolo si sposava perfettamente con l'ideale decadente dominante nella cultura di allora. Diversi elementi presenti nella scena dovettero infatti solleticare la fantasia di Boito e dei suoi lettori a cavallo tra i due secoli, rendendola un'iconografia affascinante e di sicuro impatto sul pubblico: la nudità, i vincoli, ma soprattutto la presenza dell'elemento animale.

In questo periodo più che mai particolarmente diffusa nella letteratura e nell'arte fu l'abitudine di accostare la figura femminile, per mostrarne la natura inferiore più primitiva, rispetto a quella maschile, al mondo bestiale. Non era certo un tema nuovo, tuttavia la cultura della *fin de siècle* lo trovò particolarmente congeniale:

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 172.

⁴⁹⁶ *Ivi* 1873, pp. 167 ss. Come si svolgesse il supplizio delle Danaidi non è ben chiaro nemmeno a Renan: «peut-être défilèrent-elles portant des urnes, et reçurent-elles le coup fatal d'un acteur figurant Lyncée. Peut-être vit-on Amymoné, l'une des Danaïdes, poursuivie par un satyre et violée par Neptune. Peut-être enfin ces malheureuses traversèrent-elles successivement devant les spectateurs la série des supplices du Tartare, et moururent-elles après des heures de tourments».

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 45: «un drame qui avait vers ce temps beaucoup de succès était celui de *Laureolus*, où l'acteur principal, sorte de Tartuffe fripon, était crucifié sur la scène aux applaudissements de l'assistance et mangé par un ours».

Rappresentazioni del legame esistente tra l'essere umano e il mondo animale sono state numerosissime nelle culture di ogni periodo storico; ma nessun periodo ha fornito versioni così multiformi circa il ruolo che l'animale sembrava sostenere nel soddisfare la scientificamente provata iperestesia femminile come la fine del secolo scorso⁴⁹⁸.

L'antico e diffusissimo binomio donna-serpente, che nell'opera boitiana si ritrova in relazione ad Asteria, non era il solo ad abbondare nella letteratura e nell'arte. Frequentemente era imbattersi, fra le opere degli artisti e dei letterati di questo periodo, in immagini di donne, in moltissimi casi nude o discinte e in pose ambigue, raffigurate accanto alle fiere più disparate: abbondano leoni, leopardi, cigni... Il toro era una di queste fiere care agli artisti della *fin de siècle*. Simbolo della «forza aggressiva»⁴⁹⁹, da contrapporre alla debole passività della donna, fra gli animali non esotici era certo il più grosso e possente. Gustave Moreau, pittore di raffinate immagini dai mille rimandi simbolici e velate di erotismo, spesso femminili, predilesse il mito di Pasifae, moglie di Minosse e amante del suo toro, che rappresentò in differenti versioni. I soggetti infatti venivano proprio mascherati e mitigati spesso dietro la mitologia e la storia, con titoli che suonavano antichi e quindi risultavano accettabili per la morale comune.

La scelta boitiana di legare Rubria nuda al dorso della bestia è pienamente giustificata dalla tradizione storiografica anti-neroniana che aveva descritto l'imperatore come perverso ed erotomane, oltre che feroce persecutore di cristiani. Soprattutto l'implicita condanna della mente ideatrice del supplizio permetteva di esibire il tema in tutta la sua crudezza, giustificando la presenza di una dose eccessiva sia di morbosità sia di violenza – di solito assente anche nei soggetti mitologici – nel binomio donna-animale, di per sé già eccitante, con un ulteriore potenziamento del valore erotizzante della scena.

L'elemento bestiale legato a Rubria risulta tanto più interessante perché non è un caso isolato all'interno della stessa opera: era già successo ad Asteria, ammaliatrice e «sposa» di serpi, di essere protagonista addirittura di un amplesso con i suoi animali. Esso acquista dunque una particolare rilevanza drammaturgica in un dramma che si delinea sempre più come pienamente decadente.

498 Dijkstra, p. 470.

499 Ivi, p. 467.

III.

ASTERIA - HYSTERIA

1. La donna dai molti nomi

Varie interpretazioni sono state sollevate sia sulla questione del taglio dell'ultimo atto nella versione definitiva dell'opera sia sulla procrastinazione nella conclusione della composizione e, di conseguenza, della messinscena. Le ragioni accusate dagli studiosi, come si è visto, sono molteplici. Alla scelta avrebbe plausibilmente contribuito anche la complicazione scenotecnica richiesta proprio per l'ultimo atto dell'opera, che appunto prevedeva il crollo della *scenae frons* del teatro neroniano che ingombrava tutto il palcoscenico (Figg. 9a-b).

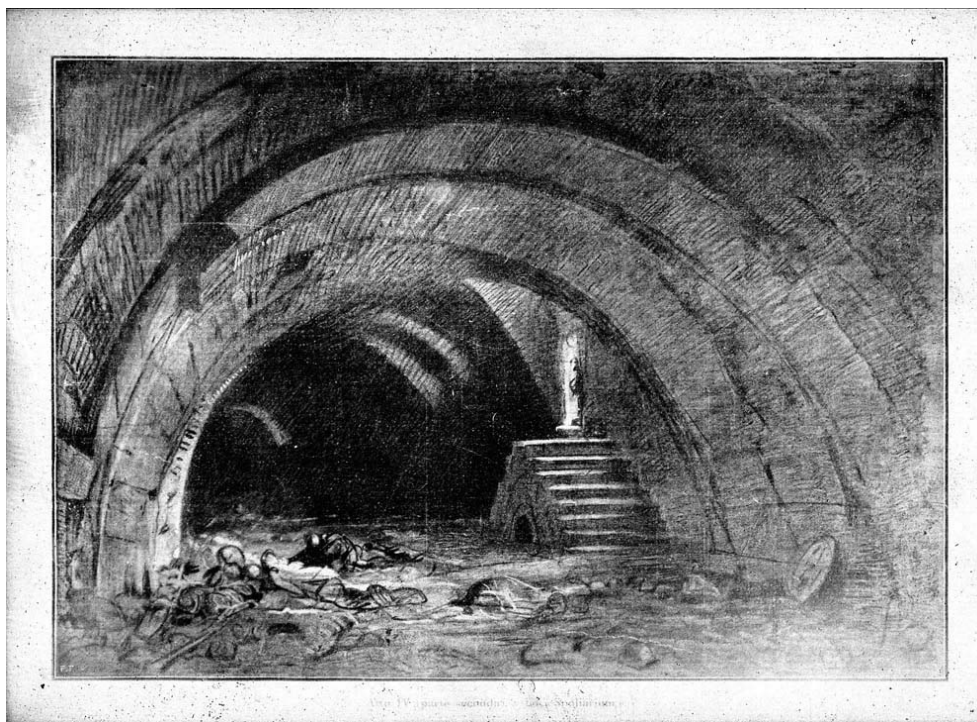


Fig. 9a: *Nerone*, atto IV.2, *Lo spoliarium* (prima del crollo). Xilografia da disegno originale di L. Pogliaghi, «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 maggio 1924).

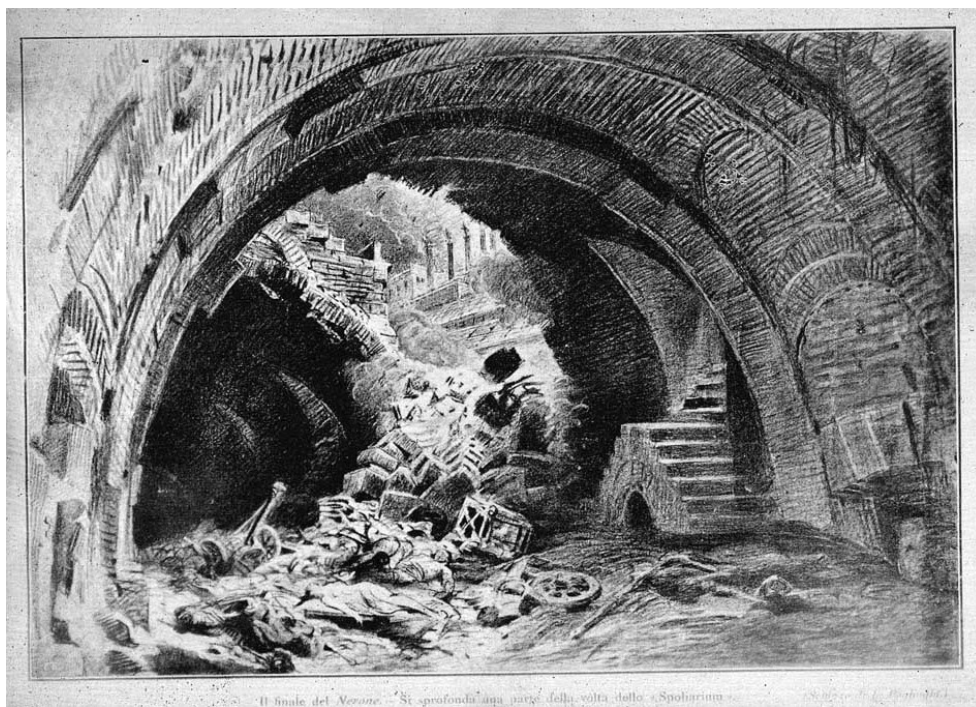


Fig. 9b: *Nerone*, atto IV.2, *Lo spoliarium* (dopo il crollo). Xilografia da disegno originale di L. Pogliaghi, «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 maggio 1924).

Ciononostante anche il IV atto presenta notevoli difficoltà sotto questo punto di vista, soprattutto per il crollo finale della volta dello spoliarium, appena più semplice da realizzare rispetto al collasso del teatro neroniano previsto nell'atto successivo – più che altro, concludendosi l'opera con una scena già complicata da realizzare come quella del IV.2 atto, non sarebbe stato necessario sgombrare il palco velocemente per allestirlo con una ancora più elaborata.

Il sipario scaligero il 1 maggio 1924 si chiuse su una scena commovente: Asteria che depone sul cadavere della «donna in bianca stola» lo stesso fiore che le aveva donato quando si erano conosciute, all'inizio dell'opera, sulla via Appia. Solo qualche istante prima Fanuèl fuggiva dallo spoliarium del circo in fiamme, ormai prossimo a crollare, dopo aver dato l'ultimo addio all'amata: nel farlo aveva pronunciato il suo nome, che aveva appreso soltanto poco prima, cioè quando nella scena precedente la vestale, condannata a morte e privata con la forza del suo velo, era stata riconosciuta da Nerone.

La Psille, che nella scena del Circo non era presente, lo sente solo ora e, non appena Fanuèl è uscito di scena, «udendo quel nome ritorna vicino alla morta»⁵⁰⁰. Immediatamente vi riconosce la vestale che Nerone, prostrato dinnanzi a lei che credeva essere la statua di Ecate, nell'atto II, aveva confessato di aver tentato di stuprare.

L'ira prorompe in lei. Incapace di controllarsi e impietosa nei confronti del cadavere, tenta inutilmente di indurlo a confessare esortandolo «con estrema violenza»:

Rubria? Tu? Quella che il mio truce Iddio
Ghermì fra l'are? – Tu? Rispondi! – Tace
Dimmi il mister del suo bacio vorace
Verso cui tende spasimando il mio!
Parla⁵⁰¹.

Il libretto e il testo della tragedia non aggiungono altri dettagli al violento oltraggio; ma la partitura, con le sue abbondanti note di scena, descrive un particolare ancor più brutale. Un silenzio indefinito, una corona su una pausa sia nella parte vocale che in quella strumentale, segue il verbo «tace»: proprio in questo momento Asteria «scuote ferocemente il cadavere»⁵⁰². La giovane si riprende però subito da questo istante di follia; allora, «con immensa pietà», implora per tre volte la pace per la vittima, «martir santa!», mentre lascia cadere sul suo corpo il fiore appassito e gelosamente custodito: c'è di nuovo un istante di tregua per i suoi nervi.

Racchiuso fra la scena violenta appena descritta e il tumulto della fuga, il brevissimo inciso sembra ancor più lento, delicato e commovente. Il suono, fra le parole «martir» e «santa», si riduce al minimo, l'accompagnamento orchestrale è scarno. Asteria pronuncia parole singhiozzanti, divise nettamente l'una dall'altra tramite pause: sulla parola «santa» è addirittura prescritta l'esecuzione di un singhiozzo. Un'altra lunga battuta vuota e silenziosa separa la tripla invocazione di pace, un monocromo *do* all'unisono spalmato su tre battute, *pianissimo*, mentre Asteria «si inginocchia ed estraе dal seno il fiore della via Appia» (Es. 19)⁵⁰³.

⁵⁰⁰ Lib, p. 88 (atto IV.2).

⁵⁰¹ *Ibid.*; *ibid.*

⁵⁰² Part, p. 581.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 582.

A.

(con un singhiozzo nella parola)

Lento
(s'inginocchia, estrae dal seno il fiore della via Appia e lo lascia cadere sulla morta dicendo:)

Ah! mār - tir san - ta! *pp* Pa - ce!

Lento

A.

(qui il fiore cade dalle mani d'Asteria sollevata sulla salma)

Pa - ce! Pa - ce!

pp

Es. 19: Finale dell'opera (atto IV.2). Coreografia del fiore e triplice invocazione di pace di Asteria.

Questo è la scusa per dar vita, prima della confusione del precipitoso finale *a tutta forza*, a una delicata coreografia intessuta intorno ai silenzi della musica: un tremolo sullo stesso *do* lasciato dall'implorazione di Asteria anticipa la chiusura della scena, mentre il fiore viene estratto dal seno; la nota del tremolo sale di un semitono, forse assecondando il movimento della mano di Asteria; infine, sulle note leggere e staccate dei flauti acutissimi, che risolvono una settima in maniera ambigua, «il fiore cade dalle mani d'Asteria sollevata sulla salma». La semplice linea degli strumenti, per un momento innalzata un poco, precipita di una terza diminuita e con il tremolo *appena sensibile* dei timpani viene a formare un tritono, che dura indefinitamente prima della fuga dallo spoliario che collassa.

Per lo spettatore la scena finale non rappresenta che un'ulteriore conferma. È dall'inizio dell'opera, praticamente da quando Asteria è sortita, che ci si rende conto che la donna presenta elementi di forte instabilità: già la lunga scena d'esordio del I atto,

prima in compagnia di Simon Mago e poi di Rubria, al termine della quale un «impulso interno» di ignota natura l'aveva costretta alla fuga, aveva tratteggiato un personaggio ai limiti della follia. Lungi dal voler tentare una 'diagnosi' che permetta di catalogare con precisione la sua infermità, vorrei piuttosto comporre un quadro più ordinato di tutti i sintomi, sparsi e confusi nell'intreccio del dramma, rilevarne le manifestazioni più evidenti e i tratti salienti, per capire capire meglio come Boito abbia definito la delicata psicologia del personaggio più affascinante dell'opera.

Essendo Asteria un personaggio creato interamente *ex novo* dalla fantasia di Boito, che non trova alcun riscontro nella realtà storica né in altre opere letterarie e artistiche di argomento neroniano, è tanto più interessante cercare di capire perché, fra i tanti nomi vagliati nei lunghi anni di elaborazione dell'opera, il Maestro optò infine per quello che oggi conosciamo.

Consultando i materiali boitiani alla Fondazione Cini e alla Biblioteca del Conservatorio di Parma, possiamo constatare come i nomi di Luna e Psille siano quelli più abbondantemente attestati; tuttavia essi vengono sostituiti nei documenti riferibili ad uno stato più avanzato dell'opera da quello di Astarte. Questo è per esempio il nome che compare nella messinscena – i già citati *Costumi e Attrezzi* dattiloscritti dell'Archivio Ricordi – superstite di cui Boito aveva consegnato una copia a Lodovico Pogliaghi, già professore di ornato all'Accademia di Brera, perché sulla base di quelli ricavasse le scenografie e i figurini per i costumi⁵⁰⁴.

In effetti non tutti i documenti neroniani erano stati ereditati dagli Albertini. Una delegazione scaligera guidata da Toscanini si recò nel 1923 nella villa varesina del pittore per portare via con sé, in vista della futura rappresentazione del *Nerone*, i materiali che gli erano stati affidati direttamente dal Maestro in persona, circa vent'anni prima⁵⁰⁵. Egli custodiva ancora, «in una cassetta giapponese con su un magnifico vaso tutto corso da una galoppata di tartari», le tavole da lui approntate e «il testamento artistico per l'esecuzione dell'opera», in particolare quello che riguardava la dimensione visiva: «indicazioni per le scene, i figurini, e gli attrezzi», che Forzano – non sappiamo con quanta precisione – indica come «circa ottanta facciate e dodici cartelle di appendice

504 Cfr. Forzano 1924, p. 170.

505 Cfr. Boito scrive a Giulio Ricordi nell'aprile del 1900 chiedendogli di mandare quattro «teatrini per *maquettes*» a Pogliaghi, perché potesse realizzare quelle delle scene lunghe dell'opera («le scene corte non ne hanno bisogno»): «uno per la *Via Appia*. Uno pel *Tempio di Simon Mago*. Uno pel *Oppidum del Circo*. Uno pel *Teatro di N.*». Boito a G. Ricordi, 16 aprile 1900. De Rensis 1932, p. 97.

scritte su carta protocollo»⁵⁰⁶. Da questi fogli fu ricavato un duplicato dattiloscritto che oggi una giace all'Archivio Ricordi sotto la segnatura ICON.013614. Qui si può constatare che dappertutto, laddove dovremmo trovare il nome di Asteria, è stato battuto invece quello di Astarte, e solo successivamente il nome è stato emendato a mano. Dunque il copista deve aver trascritto pedissequamente una versione 'errata', presente nell'originale. Pogliaghi avrebbe confermato che i materiali della messinscena gli furono consegnati negli ultimi anni dell'Ottocento, prima che fosse data alle stampe la tragedia⁵⁰⁷.

Presso la Biblioteca del Conservatorio di Parma sono conservati, in ordine sparso, i fogli protocollo autografi che furono poi trascritti a macchina, o una loro copia fedelissima. Le informazioni riportate sono praticamente identiche a quelle della messinscena Ricordi⁵⁰⁸, persino la punteggiatura è la stessa. Anche qui leggiamo il nome di Astarte anziché di Asteria (Figg. 10a-b).

ASTERIA
(Giovane donna della Marmarica, regione
dell'Africa settentrionale fra l'Egitto
e la Cirenaica) e della razza degli
Psilli, amatori di serp. Carnagione
abbronzata, livida. La sua chioma, nerissima,
è divisa in molte trecce sottili e non
lunghe, il carattere della testa è da
Medusa. Intorno al collo un gruppo di ser-
pentelli che le ricadono sul seno. Veste una
specie di Kalasiris o altra foggia d'indumento
Egiziano di color cupo.
Entrando in scena avrà una torcia accesa in mano.

Fig. 10a: Milano, Archivio Storico Ricordi,
ICON.013614, f. 18.

Astarte. (Giovane
donna della Marmarica, regione
dell'Africa settentrionale fra l'Egitto
e la Cirenaica) e della razza
degli Psilli, amatori
di serp. Carnagione
abbronzata, livida. La sua
chioma, nerissima,
è divisa in molte trecce sottili
e non lunghe, il carattere della
testa è da Medusa. Intorno
al collo un gruppo di serpentelli
che le ricadono sul seno.
Veste una specie di Kalasiris
o altra foggia d'indumento
Egiziano di color cupo.
Entrando in scena avrà una
torcia accesa in mano.

Fig. 10b: Parma, Biblioteca del Conservatorio «A.
Boito», Boito, XXI.A.9

Confrontando i fogli autografi sparsi con la versione dattiloscritta, rilegata e ordinata dell'Archivio Ricordi, ho tentato di mettere ordine fra le carte parmensi relative alla messinscena per ricomporne il manoscritto (Tab. 1):

⁵⁰⁶ Forzano 1924, p. 170.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ L'unica messinscena-costumi/attrezzi che non ho ritrovato fra le carte parmensi è quella relativa allo spoliario (atto IV.2).

| | Dattiloscritto Archivio Ricordi | Manoscritto Conservatorio di Parma |
|--|---------------------------------|--|
| <i>Massime generali</i> | ICON013614, pp. 1-14 | XXI.A.1-4,7 |
| <i>Atto I</i> | ICON013614, pp. 15-26 | XXI.A.8-11 |
| <i>Atto II</i> | ICON013614, pp. 27-26 | III.D.1-4 |
| <i>Atto III</i> | ICON013614, pp. 37-38 | V.A.1-3 |
| <i>Atto IV.1</i> | ICON013614, pp. 39-50 | VI.A.48-52 |
| <i>Atto IV.2</i> | ICON013614, pp. 51-53 | VI.D.16-28 (ms. non definitivo) |
| <i>Atto V</i> | ICON013614, pp. 54-60 | IX.C.4-5 |
| <i>Appendice ai costumi e attrezzi</i> | ICON013614, pp. 61-64 | XXI.A.5-6 IX.C.2-3 (corrisponde solo in parte a ICON013614, pp. 61-63) |

Tabella 1: Ricostruzione della messinscena - costumi e attrezzi manoscritti (Biblioteca del Conservatorio di Parma).

Da dove il Maestro abbia tratto l'ispirazione nella scelta del nome della sua creatura è difficile a dirsi e le fonti non risultano di grande aiuto. Uno dei diversi dizionari di antichità della sua biblioteca, ancora oggi conservato su uno scaffale del suo studio al Conservatorio di Parma, il *Dizionario mitologico di tutti i popoli* (1837) di Luigi Capello, dedica una voce ad Astarte: «era la divinità de' Sidonj, la stessa che Venere, e, secondo altri, che Iside o la luna. Era pur ancor l'*Astaroth* delle sacre carte, e secondo altri, è la stessa Ester. Era pure la stessa dea *Siria* de' Cartaginesi. Questa dea pare evidentemente non essere stata in origine che un simbolo egizio, unito ai diversi segni dello zodiaco ad indicare le diverse stagioni»⁵⁰⁹. Asteria avrebbe potuto a pieno diritto portare il nome di questa divinità, mediorientale e lunare, chiamata anche Siria: proprio questa sua somiglianza con la dea avrebbe poi permesso a Simon Mago, nel II atto, di adergerne a mo' di statua sacra le «membra mortali» nel proprio tempio⁵¹⁰.

Isidore Latour de Saint-Ybars nel suo *Néron*, che Boito doveva aver consultato⁵¹¹, parla del legame particolare fra Nerone e la divinità orientale Astarte, cui egli per un certo periodo fu devoto: «Quelle doctrine et quelle morale pouvaient s'imposer à l'esprit de Néron? Après bien des incertitudes il s'adonna au culte d'Astarté

⁵⁰⁹ Capello 1837, I, p. 167, s.v. «Astarte».

⁵¹⁰ Lo stesso edificio del tempio del Mago è ispirato proprio al tempio romano della Dea Syria, descritto da Luciano di Samosata, postillato nelle cartucelle III.D.27-36 del fondo boitiano della Biblioteca del Conservatorio di Parma.

⁵¹¹ *Supra*, pp. 63-64.

de Syrie»⁵¹². Nel ricchissimo *pantheon* imperiale egli trovò dunque a sé congeniale la bella Venere fenicia; ma la fede del volubile imperatore per la nuova divinità sarebbe tuttavia stata di breve durata, perché «n'ayant pas obtenu de la déesse tout ce qu'il espérait, il la prit en souverain mépris et s'oublia jusqu'à souiller sa statue»⁵¹³.

Il tema della Venere orientale Astarte conobbe una discreta fortuna nell'Ottocento, in quanto personificazione della *femme fatale*. La versione più celebre è senz'altro quella pittorica di Dante Gabriel Rossetti, l'*Astarte Syriaca* (1877) custodita oggi a Manchester. Lo scrittore polacco, naturalizzato francese Christien Ostrowski scrisse nel 1855 un *poème lyrique* di discreto successo a Parigi, *Azaël ou le fils de la mort*, la cui protagonista è Astarté, una donna bellissima e voluttuosa ma spaventosa, «reine des Ténèbres», condannata infine da Dio per i suoi peccati.

Quando il *plot* neroniano era ad uno stadio di elaborazione già abbastanza avanzato – come appunto si può supporre dall'autografo dei costumi e degli attrezzi consegnato da Boito a Pogliaghi e successivamente ereditato da Toscanini e Forzano – l'autore cambiò il nome della sua eroina in quello definitivo di Asteria, che poi compare anche nelle bozze manoscritte della tragedia. Ancora una volta è il nome luminoso di una divinità celeste. Forse il maggior numero di vocali lo rendeva più musicale e cantabile? Asteria però viene nominata rarissime volte nell'intera tragedia; ancor meno nel libretto dell'opera, epurato di un intero atto.

Il motivo della sostituzione è probabilmente destinato a rimanere ignoto. Tuttavia, conoscendo meglio la protagonista nel corso del dramma, non si può evitare di notare il dettaglio della paronomastica: il nome «Asteria» è incredibilmente simile alla parola «hysteria»; anzi, potrebbe essere proprio il risultato della fusione di quello precedente, «Astarte», con quello della nevrosi. Si tratta forse solo di una semplice suggestione, che però ugualmente risulta significativa. Mai casualità sarebbe stata più appropriata: la folle eroina del *Nerone* porta un nome che, all'udito e alla vista, richiama immediatamente quello della patologia da cui pare proprio essere affetta.

512 Latour de Saint-Ybars 1867, p. 429.

513 *Ibid.*

1.a. La volontà malata di Asteria

La tematica della psiche dovette essere particolarmente cara a Boito. Proprio nell'ultimo decennio dell'Ottocento la sua biblioteca si arricchì, come già accennato, di ulteriori titoli, tutti di un genere assente prima d'ora, almeno a quanto risulta dagli inventari: sono moderni trattati scientifici, relativi esclusivamente alla psicologia e alle scienze neurologiche. Il *corpus* è piuttosto fornito: ancora oggi troviamo nel suo studio una dozzina di titoli⁵¹⁴. Le moderne nevrosi in particolare sono trattate approfonditamente in *Les maladies de la volonté* (1891) di Ribot⁵¹⁵, in cui è riportata la sintomatologia riscontrata, dallo stesso autore e dai suoi colleghi, in quelle persone affette dalle varie patologie della volontà, incapaci cioè, sempre o in determinate condizioni, di agire razionalmente e positivamente a degli impulsi.

Nel corso della vicenda Asteria assume diversi comportamenti riconducibili alle varie sfaccettature nevrosi che l'affligge. Il primo segno evidente si manifesta non appena entra in scena, poco dopo l'inizio dell'opera. Quando la donna compare, senza che nessuno se ne sia reso conto, in mezzo ai sepolcri della via Appia mentre Nerone sta seppellendo le ceneri della madre, con il suo orrido aspetto lo fa fuggire terrorizzato. Lei vorrebbe inseguirlo, «ma il corpo di Simon Mago, prosternatole davanti fra le tombe ed i ruderi, le preclude ogni via»: così «rimane come impietrita, col braccio teso, atrocemente pallida e cogli occhi sbarrati»⁵¹⁶. Il pallore cadaverico, abbinato all'irrigidimento delle membra e agli occhi sbarrati, la presenza di un avverbio 'sofferente' come «atrocemente» sono indizi evidenti della presenza di uno squilibrio. Incapace di reagire a quanto accade intorno a lei, solo un gesto violento da parte di Simone, che le «afferra il braccio», riesce a richiamarla dal suo «stupore catalettico»⁵¹⁷.

Boito descrive la sua eroina come affetta da un'«estasi violenta e malinconica»⁵¹⁸. Questa in effetti è la più evidente fra le «malattie della volontà» che la affliggono. È Ribot a definirla tale, perché appunto ha la caratteristica di sospendere la volontà: nei

514 *Supra*, p. 66. I titoli, già citati, sono Tissie 1890, Gurney-Myers-Podmore 1891, Godfernaux 1894, Lange 1895, De Fleury 1897, Duprat 1899, Spencer 1892, Spencer 1895, Ribot 1885, Ribot 1891^a, Ribot 1891^b, Ribot 1896.

515 Ribot 1891^b.

516 *Lib*, p. 16 (atto I).

517 *Ibid*.

518 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.8.

momenti di crisi gli estatici vivono in uno stato di incoscienza molto simile a quello del sonno – «toute l'activité psychique est ou semble complètement suspendue, comme dans le sommeil profond»⁵¹⁹. Infatti la volontà viene completamente sospesa da Asteria, incapace di resistere al «demone» che la possiede, spingendola continuamente ad agire e fuggire suo malgrado.

Le linee generali della sintomatologia erano individuate con sicurezza e precisione dai medici nel tardo Ottocento:

Quand cet état est atteint, l'extatique présente certains caractères physiques: tantôt immobile et muet, tantôt traduisant la vision qui le possède par des paroles, des chants, des attitudes. Rarement il se déplace. Sa physionomie est expressive; mais ses yeux, même ouverts, ne voient pas. [...] La sensibilité générale est éteinte; nul contact n'est senti; ni piquûre ni brûlure n'éveillent la douleur⁵²⁰.

Asteria nella tragedia si comporta secondo questa precisa sintomatologia. Dopo averla vista davanti a Simon Mago immobile e muta, «atteggiata a stupore catalettico», la ascoltiamo, nella sua aria di sortita «A notte cupa», descrivere la visione spaventosa del suo amore e subito dopo confessare di non temere né dolore né morte, mentre risponde a Simon Mago che la ammonisce sulla pericolosità delle «carezze omicide» di Nerone: l'estasi ha la capacità molto particolare di rendere la persona affetta completamente indifferente al dolore. Anzi, il particolare misticismo sensuale di Asteria vuole che l'amore, per essere definito tale, debba necessariamente provocare dolore: «Amor che non uccide | Amor non è!».

Sono facilmente individuabili i momenti in cui Asteria si abbandona all'estasi: le didascalie di scena li individuano utilizzando spesso una terminologia precisa e inequivocabile. Nel II atto, quando Nerone, prostrandosi ai suoi piedi, proclama il proprio amore a quella che crede essere la statua di una dea, l'attitudine estatica di Asteria diventa assolutamente palese; persino il lessico utilizzato sembra avere la pretesa di risultare credibile dal punto di vista scientifico. All'immobilità, che peraltro aiuta la donna ad assumere l'aspetto di una statua, si aggiungono il rovesciamento della testa e l'irrigidimento delle membra: «essa rimane immobile presso all'ara colla testa

519 Ribot 1891^b, p. 123.

520 *Ivi*, pp. 124-125.

arrovesciata; come irrigidita dall'estasi»⁵²¹. Poco dopo è lei medesima a rendersi conto di ciò che le sta accadendo, sensazioni che descrive «come sognando»: il corpo è violentemente scosso, la testa le gira e avverte come il rumore del tuono mentre crede che sia il cielo stesso ad impossessarsi di lei – «l'alma sull'alta vetta erra dell'estasi... | Stridon le fibre della vita... turbina | L'orbe... m'invade il ciel... l'etere romba»⁵²².

Avremmo ritrovato anche nel V atto Asteria in estasi, ormai morente. Nerone, nello scenario apocalittico del suo teatro vuoto e desolato, affollato di spettri, le si stringeva più forte, guardandola «sempre più intensamente»⁵²³. Aveva così modo di osservare l'incredibile bellezza della donna, estatica perché infine aveva potuto realizzare il suo desiderio: «Un uman pianto sul volto | Inalbato dall'estasi ti sgorga... | Oh! terribile incanto!... strano incanto! | Il tuo bieco pallore sparge influssi | Atri, d'astro, sull'anime»⁵²⁴. Asteria, con l'attitudine trasognata – «come sognando»⁵²⁵ – che le è propria quando parla del suo amore e quando sta per delirare, descrive ancora una volta con precisione il suo stato:

Tutto il mio corpo come un'arpa tesa
Sino alle estreme acri acutezze vibra.
Freme ogni fibra
Ove la man tua preme. Tutta accesa
In un volo, si stende l'anima e fugge
Ascendendo nell'estasi!⁵²⁶

Implora persino Nerone di tacere, per non distoglierla dalla propria visione, che altrimenti finirebbe: «Ah!... taci... taci... taci... o il sogno sfugge... | O il fascino s'infrange... taci... taci | Amor!... Silenzio... murmure di baci»⁵²⁷.

È questo un episodio che Ribot classificherebbe come «mistique». Lo scienziato infatti afferma l'esistenza di differenti declinazioni della patologia – «on a distingué diverses sortes d'extase: profane, mystique, morbide, physiologique, cataleptique,

521 Lib, p. 41 (atto II).

522 Lib, p. 46 (atto II).

523 Tragedia, p. 232 (atto V).

524 *Ibid.*

525 *Ibid.*

526 *Ibid.*

527 *Ivi*, p. 233.

somnambulique, etc.»⁵²⁸. Il caso di Asteria è particolarmente complesso: nonostante nella versione della tragedia giunta fino a noi non manifesti alcun episodio di sonnambulismo, il progetto di Boito in origine la voleva anche sonnambula, come rivelano gli appunti⁵²⁹. Quest'altra è una condizione, assieme all'estasi, tipica delle «malattie della volontà» – «cet anéantissement de la volonté se rencontre dans l'extase et le somnambulisme»⁵³⁰.

Fra le patologie prese in considerazione da Ribot l'estasi mistica era all'epoca probabilmente quella attestata da più lungo tempo: le sue origini sono piuttosto antiche e fin da tempi remoti si erano registrati molti casi, anche grazie al folto numero di sante mistiche della tradizione religiosa occidentale – «plusieurs mystiques ont décrit cet état avec une grande délicatesse, avant tous sainte Thérèse»⁵³¹. Inoltre è quella la cui sintomatologia risulta più affascinante, connessa con l'elemento trascendente e divino.

L'estasi non è solo un momento inquietante, ma anche un istante di dolcezza e poesia. Quando Rubria la invita a infiorare insieme a lei le tombe dei santi, Asteria «prende, con movenze estatiche da sogno, i fiori e ne cosparge le tombe»⁵³² con una soave coreografia; oppure quando, costretta da Simon Mago a recitare la parte di Ecate dinanzi a Nerone in persona, pronuncia le parole di speranza e perdono «con un accento languido di sogno»⁵³³.

I momenti estatici di Asteria hanno una durata assai limitata nel tempo: come constataba Ribot, «cette suspension de toutes les puissances ne dure jamais longtemps»⁵³⁴. Ma non sempre, finita l'estasi, si ristabilisce subito l'ordine nella mente della giovane, poiché le interruzioni della sua condizione sognante sono spesso brusche e altrettanto traumatiche. Una nuova crisi, di carattere diverso sopraggiunge: nella tragedia è chiamata «l'impulso». Si tratta di un accesso di nervi completamente differente rispetto al precedente: è violento e, anziché generare stasi, crea moto. Confrontandone la fenomenologia con quella riportata nei trattati, sembra proprio un attacco isterico,

528 Ribot 1891^b, pp. 123-124.

529 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.8,10,31.

530 Ribot 1891^b, p. 123.

531 *Ivi*, p. 126.

532 *Lib*, p. 21 (atto I).

533 *Ivi*, p. 44 (atto II).

534 Ribot 1891^b, p. 129.

un'altra delle «malattie della volontà»: l'isteria è «l'impuissance de la volonté à se constituer»⁵³⁵.

Proprio come l'estasi, anche la nuova patologia descritta da Ribot è tipicamente femminile: egli utilizza sempre «elle» ed «elles», mai pronomi maschili. «Les hystériques s'agitent, et les passions les mènent. Toutes les diverses modalités de leur caractère, de leur état mental, peuvent presque se résumer dans ces mots: elles ne savent pas, elles ne peuvent pas, elles ne veulent pas vouloir»⁵³⁶. Le isteriche hanno un temperamento instabile e sono condotte dalle passioni; non sanno né possono né vogliono volere. È anche questo il caso dell'eroina boitiana in balia della passione che è assolutamente incapace di contenere: «le pouvoir d'agir de l'individu est tronqué et incomplet. La tendance des sentiments et des passions à se traduire en actes est doublement forte»⁵³⁷. L'impulso che spinge Asteria a una fuga perpetua è il pensiero, sempre fisso nella mente, di inseguire ed adorare Nerone, il proprio dio: la sua è l'ossessione tipica dell'isteria – «les hystériques sont quelquefois possédées par une idée fixe, invincible»⁵³⁸.

Sempre nel I atto troviamo la prima manifestazione del moto incontrollabile che si impadronisce della donna: «impietrita», «atteggiata a stupore catalettico», «trasognata», si muove con «gesti lenti» e pronuncia parole «con voce incolore» durante la sua aria di sortita⁵³⁹. La presentazione è però interrotta bruscamente, perché il suo amore «sparve là...» e lei desidera inseguirlo e ritrovarlo: «con un impulso subitaneo si slancia sulle tracce di Nerone»⁵⁴⁰. La scena, finora fissa ed immobile, si movimenta improvvisamente. Diventa precipitosa e quasi violenta; non sembra poi molto diversa da quella del bloccaggio di un folle che si sarebbe potuta svolgere in un manicomio. Simon Mago «trattenendola a forza», blocca la donna vanificandone il tentativo di fuga; la avverte che, continuando a inseguirlo così, il suo dio avrebbe continuato a fuggirla – «Ferma! o il tuo Dio ti sfugge». Asteria implora pietà perché le sia permesso di realizzare ciò che desidera, «dibattendosi dolorosamente fra le mani di Simon Mago» – l'avverbio sottolinea sia la potenza del sentimento di Asteria sia quella dalla stretta di Simone necessaria per contrastarlo. Ricondata infine alla calma, la donna «viene poi sciolta dalle

535 *Ivi*, p. 120.

536 *Ivi*, p. 115.

537 *Ivi*, p. 116.

538 *Ivi*, p. 119.

539 *Lib*, p. 16 (atto I).

540 *Ivi*, p. 17.

mani di Simon Mago, subitamente illanguidendo», come per un momento di mancanza di forze⁵⁴¹.

Gli accessi di nervi la lasciano sempre in uno stato di spossatezza e un languore l'accompagna sempre negli intervalli fra le crisi isteriche e gli episodi di estasi. Nel I atto «s'abbandona sulla tomba che le sta d'appresso; quivi giacente rimanee»⁵⁴², dopo il suo disperato grido d'amore. Risvegliata dalla preghiera della giovane cristiana, si riprende dallo svenimento con la tipica debolezza che lo segue, «con voce fievole come un sospiro», «sorgendo lentamente»⁵⁴³.

L'impulso continuerà a manifestarsi, improvvisamente. Ancora nel I atto, quando Asteria, che ha appena accettato l'invito di Rubria a spargere insieme a lei le rose e le viole, «giunta all'ultimo fiore, esita, s'arresta, lotta un istante contro un impulso interno» e alla fine, non riuscendo a resistervi, «fugge impetuosamente verso Roma»⁵⁴⁴. E nel III atto quando, dopo esser fuggita dall'antro delle serpi in cui era stata condannata a morire, si reca nell'orto dove i cristiani si riuniscono a pregare per avvertirli dell'imminente pericolo ordito da Simone ai loro danni: assolto il proprio compito, Asteria fugge di nuovo; a Rubria e Fanuè che tentano di trattenerla risponde che il proprio demone – «il riaccesso mio dimon mi fugal» – è tornato ad assalirla e ancora una volta, «con subita veemenza e come spinta da un impeto invincibile», «scompare fra gli alberi del fondo»⁵⁴⁵.

1.b. La genesi di un carattere

Nonostante Boito mettesse con ogni probabilità mano alla propria tragedia una volta terminato il lavoro per il *Falstaff* verdiano, il carattere di Asteria probabilmente era nato nella sua mente già molti anni prima: per ritrovarne l'embrione possiamo risalire fino agli anni settanta. A quel tempo però Boito non sembra fosse già lettore di testi scientifici come quelli che avrebbero affollato la sua biblioteca una ventina di anni dopo. Pertanto dovette informarsi altrove per animare Asteria di una follia descritta così precisamente nelle sue manifestazioni da risultare assolutamente verosimile anche sotto

541 *Ivi*, p. 18.

542 *Ivi*, p. 20.

543 *Ibid.*

544 *Ivi*, p. 26

545 *Lib*, p. 58 (atto III).

il profilo medico-scientifico – pure la dimensione psicologica dell'eroina avrebbe potuto arricchirsi di nuove sfumature anche successivamente, proprio negli anni Novanta, a seguito dell'ulteriore approfondimento del tema sui testi scientifici.

Un primitivo abbozzo delle *dramatis personae* per un *Nerone*, forse risalente proprio agli anni sessanta, quando appunto il progetto di una nuova opera iniziò ad apparire nella corrispondenza del Maestro, è custodito fra le carticelle «Preliminari per il Nerone» alla Fondazione Cini. In esso sono annotati come protagonisti dell'opera tutti personaggi noti alla storia: Nerone, Vatinius, Simon Mago, Saulo, Sporus come ruoli maschili; Poppea, Elena, Maria, Locusta fra quelli femminili⁵⁴⁶. Già compaiono i personaggi maschili che rimarranno nella tragedia definitiva: il protagonista eponimo, Simon Mago e Saulo (Fanuèl). Ma quelli femminili sono completamente diversi: il nome Maria designava forse una giovane cristiana ma non certo una vestale (una fanciulla romana non avrebbe mai potuto avere un nome giudeo), mentre dalla fusione dei caratteri di Elena (probabilmente la bella aiutante di Simone) e Locusta (la celebre avvelenatrice), sarebbe potuto nascere quello di Asteria.

L'amico Fogazzaro sembrerebbe confermare questa ipotesi. Scrivendo le proprie impressioni 'a caldo' dopo la lettura della tragedia appena pubblicata, si complimentava con Boito per la creazione del potente carattere di Asteria, che rappresentava una sorta di felice evoluzione rispetto a quello di Elena o Selene originariamente pensato da affiancare a Simon Mago: «E per dire tutti i desideri miei, soggiungerò che se mi piace l'aver tu levata a Simon Mago la sua Elena o Selene che fosse per farne un'Asteria, creatura ben diversa e ben superiore, mi piace meno di vedergli tolte anche le reali sue virtù demoniache»⁵⁴⁷. Non vi è alcuna certezza relativa al momento in cui Boito decise di apportare modifiche a questo scenario, stravolgendolo completamente almeno per quanto riguarda il *côté* femminile. Possiamo però affermare con sicurezza che il mito della Psille incantatrice di serpenti comparve abbastanza presto nella mente e nella restante produzione del Maestro, almeno negli anni settanta.

Le liriche che compongono l'attuale *Libro dei versi*, edito nel 1877 presso l'editore torinese Casanova, furono inizialmente pubblicate singolarmente, sparse su

⁵⁴⁶ Morelli 1994^b, p. 533.

⁵⁴⁷ Fogazzaro a Boito, 21 maggio 1901. Palmiero 2004, pp. 311-312, l'autografo è conservato presso la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, Epistolario Boito, b. A. 35/V.

diversi periodici⁵⁴⁸. Quella con cui oggi si apre la raccolta, *Dualismo*, uscì la prima volta sul «Figaro» nel 1864 e fu poi ripubblicata sulla «Strenna Italiana» nel 1872, per approdare nel *Libro*. Fra le tre edizioni della poesia, quella del «Figaro», quella della «Strenna Italiana» e quella di Casanova, si riscontrano diverse varianti, di cui dà conto Pietro Nardi nelle note della sua edizione dell'*opera omnia* boitiana⁵⁴⁹. Particolarmente degna di nota è quella della tredicesima strofa inserita nella seconda edizione (1872), diversa sia dalla prima che da quella definitiva:

E sogno amplessi eburnei,
Voluttuosi volti,
Psilli, ambubaie, e eterie
Dai seni ardenti e sciolti.
E fra i beati affanni
Le forze dei vent'anni
Mi surgono nel sen.⁵⁵⁰

Forse Boito non aveva ancora pensato che proprio una Psille sarebbe diventata l'eroina della sua nuova opera; e forse inizialmente considerava l'incantatrice di serpi alla stregua delle altre donne affascinanti, ambubaie o gaditane, che appaiono come coriste o mute comparse per arricchire di colore e sensualità il variopinto panorama dell'Urbe imperiale. Il fatto che già negli anni settanta egli vedesse l'incantatrice di serpenti in cima alla lista dei personaggi femminili considerati come emblemi della seduzione rende assai probabile che pensasse già allora di inserirla nello scenario neroniano e che proprio nello stesso periodo quella che sarebbe poi diventata la sua nuova protagonista iniziasse a prendere vita.

È curiosa l'indagine per risalire alle fonti da cui Boito potrebbe aver ricavato così tante informazioni sugli Psilli da rimanerne incantato. Poche sono infatti quelle che parlano di questo popolo estinto già nell'Antichità che abitava, secondo Plinio, una delle due Sirti: la leggenda tramandata dai dossografi racconta che, avendo dichiarato guerra al vento Austro per aver inaridito la loro regione, quello soffiò una volta così forte da

548 Sul *Libro dei versi* v. Pagliai 1967.

549 Nardi 1942³, pp. 1515-1518.

550 *Ibid.*, p. 1517.

sommergerli sotto alte dune di sabbia, facendoli morire tutti⁵⁵¹. La trascurabilità del piccolo popolo nella geografia antica è tale che nessuna delle principali enciclopedie consultate da Boito (Rich, il Daremberg-Saglio, il Friedländer e il Mommsen-Marquardt-Krüger) e neppure il più antico compendio di Capello ne fa menzione. In effetti la leggendaria stirpe cirenaica da cui discendeva Asteria, per il suo legame con i serpenti e la magia, più che agli studiosi di storia doveva risultare interessante per coloro che si occupavano di scienze occulte.

Fu certamente sfogliando il libro già citato di Louis Maury, *La magie et l'astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Age*, che risale al 1860, che egli trovò qualche suggestione in più di quelle offerte dagli autori antichi. Poi, già interessato all'argomento, andò forse ad approfondirlo ulteriormente sul saggio di Théodore Pavie cui lo stesso Maury rimandava, di cui si annotò gli estremi bibliografici accompagnandoli con la traduzione in italiano del passo più interessante: «Harvis o Psilli – mediante una pressione sulla testa della vipera (*hajè*) irrigidiscono l'animale come in uno stato tetanico («Revue des deux mondes» - 1840 - *Sur les harvis*)»⁵⁵². Il Maestro avrà pur letto il saggio della «Revue», ma la sua Psille non ha nulla in comune con il popolo descritto da Pavie, se non le caratteristiche dell'insensibilità al veleno dei serpenti e della capacità di incantarli: Asteria, «l'ultima della sua schiatta»⁵⁵³, è la sola superstite di un popolo antico ormai estinto, mentre Pavie asseriva che i discendenti degli Psilli abitavano ancora in Egitto a metà dell'Ottocento, dove operavano proprio come incantatori di serpenti⁵⁵⁴.

Non è solo nel testo della tragedia che sono contenute informazioni sulla psicologia di Asteria come quelle prese in considerazione sopra: esplorando le carticelle boitiane sparse fra Venezia e Parma si può facilmente constatare come gli appunti e i refusi relativi all'eroina femminile siano quantitativamente superiori a quelli di tutti gli altri personaggi. In particolare vorrei concentrarmi su due documenti della cartella veneziana dedicata interamente ad Asteria, intitolati rispettivamente «Luna» e «La Psille», che risultano assai interessanti poiché contengono una grande quantità di informazioni

551 Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.*, VII.2; Strabone, *Geogr.*, XVII.

552 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.38. Il saggio in questione è T. Pavie, *Les Harvis de l'Egypte et les Jongleurs de l'Inde*, «Revue des Deux Mondes», XXXIII/IV (agosto 1840), pp. 461-469.

553 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.10.

554 L'autore del saggio rimase per molto tempo una *auctoritas* per quanto riguarda gli Psilli. Infatti più di cinquant'anni dopo l'articolo di Pavie era ancora citato come unica fonte degna di attendibilità sull'argomento in Bosc 1910, s.v. «Harvis ou Psille», p. 109.

aggiuntive rispetto a quelle veicolate dal semplice testo della tragedia. La maggior parte di questi particolari almeno in parte inediti riguardano proprio la definizione di una complessa psicologia.

Prima della messinscena dell'opera entrarono in possesso di Forzano, che ne citò buona parte nel suo articolo su «La Lettura», indicandole come carte fondamentali per comprendere la genesi di un personaggio. Probabilmente non facevano parte di quel «testamento spirituale» ereditato da Pogliaghi, come invece la messinscena, essendo indifferenti per il progetto delle scene e dei bozzetti; con più probabilità appartenevano invece al *corpus* di documenti boitiani della famiglia Albertini, messo a disposizione di Toscanini e dei suoi collaboratori durante il processo che portò il Nerone finalmente sulle scene⁵⁵⁵.

La prima delle due carte, già citata indietro⁵⁵⁶, risale a quando la protagonista non si chiamava ancora Astarte; osserva appunto Forzano che «il personaggio di Asteria apparve la prima volta all'autore sotto il nome di Luna»⁵⁵⁷:

LUNA. Immagini e frasi interrotte... divagazioni... pensieri erranti... bella innocente che può commettere delitti soggiogata da S.M. [Simon Mago] e da Nerone.

Tremiti e spasimi di voluttà. I suoi canti sono sinistri: urla come Canidia. Estasi violenta e melanconica. Agisce per moti riflessi. Sonnambula. Febbre voluttuosa. È violentemente trascinata ad agire e parlare contro coscienza. È ispirata. Allucinazione. Incubazione. Tintinnio d'orecchi. Dorme cogli occhi aperti. Rapita in ispirito. Ha le fibre tese come le corde della lira di Nerone. Elle chante un cantique d'une voix plaine. L'angelo implacato⁵⁵⁸.

Nella seconda il nome della donna si muta in Psille, ma le caratteristiche della sua complessa personalità e i sintomi della sua instabilità mentale rimangono inalterati e addirittura sono approfonditi.

La Psille

La Psille è una creatura invasa da una estasi violenta e melanconica; agisce per moti riflessi incosciente. Sonnambula dell'amore. A Simon Mago che la interroga risponde trasognata come una persona scissa dalla propria coscienza, dalla propria responsabilità. [...] È una mistica.

⁵⁵⁵ *Supra*, p. 37.

⁵⁵⁶ *Supra*, p. 77.

⁵⁵⁷ Forzano 1924, p. 175.

⁵⁵⁸ Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.8.

Spesso arrovescia la testa crinita come da serpentelli irati, spesso si vede il bianco dei suoi occhi.
 Ha le fibre tese come le corde della cetra di Nerone. [...]
 Ha dei furori entusiastici, ispirati.
 Atto II: A volte ha l'immobilità della catalessi
 Atto IV: a volte la convulsione epilettica, il suono dei suoi carmi incantori si mesce alla spuma della sua bocca. [...]
 Ora è stupenda di bellezza ora è spaventosa. I suoi lineamenti diventano ad un tratto biechi, terribili, i suoi gesti disordinati, pronuncia parole strane, incoscienti. [...]
 Ha dei tremiti, degli spasimi sensuali⁵⁵⁹.

Forzano azzarda l'ipotesi assolutamente plausibile, perché confermata dall'ampliamento delle informazioni nella carta *La Psille* rispetto a *Luna*, che quest'ultimo nome, in confronto all'altro, rappresentasse uno stadio ancora precedente dell'evoluzione onomastica di Asteria.

In queste note convulse è descritta, più disordinatamente ma assai più dettagliatamente di quanto non accada nella tragedia, la particolarissima e composita nevrosi che affligge Asteria. Le informazioni sono molto precise e dimostrano che gli appunti, scritti di getto, sono stati presi traendo ispirazione alla rinfusa da qualche fonte e accavallando le informazioni ritenute degne di nota l'una sull'altra. In particolare consultò e trascrisse *excerpta* del volume già citato di Louis Maury.

Le citazioni boitiane in francese – «elle chante un cantique d'une voix pleine»⁵⁶⁰ e, pochi fogli più in là, «les estatiques finissent par tomber dans un état d'immobilité et d'insensibilité dont rien en peut les arracher»⁵⁶¹ – già prese in considerazione quando si è trattato, nel primo capitolo, di dimostrare la discendenza di alcuni appunti del Maestro direttamente dal libro di Maury, sono appunto estrapolate da un capitolo dedicato interamente al tema dell'estasi mistica, intitolato *Les Mystiques rapprochés des Sorciers*, dove si descrivono i sintomi riscontrati nella maggior parte degli episodi di questa patologia. Partendo dalla più generale esposizione dei più comuni lo studioso francese arriva a menzionare, per dimostrare l'esistenza attuale di mistici visionari, il recentissimo caso clinico di un'adolescente della Franca Contea soggetta contemporaneamente ad estasi mistiche e ad attacchi di isteria:

559 *Ivi*, XXI.A.31.

560 *Ivi*, XXI.A.8.

561 *Ivi*, XXI.A.10.

Il y a près de trois années, un médecin de Besançon, M. Sanderet, a rencontré dans la Franche-Comté, au village de Yoray, une extatique visionnaire à laquelle il n'a manqué, on peut le dire, que la méditation de la passion pour recevoir les stigmates. Cette fille, nommée Alexandrine Lannois, d'une grande mysticité d'esprit, et qui n'était âgée que de dix-sept ans, après avoir été atteinte d'accès hystériques et de convulsions, finit par tomber dans des extases durant lesquelles elle devenait complètement insensible. Dans cet état, elle chantait un cantique d'une voix pleine, vibrante, sans effort, et avec un certain sentiment musical: puis elle prenait des attitudes particulières, entre lesquelles M. Sanderet reconnut celle de l'immaculée conception⁵⁶².

Nonostante le citazioni che ho potuto ritrovare fra le carte boitiane siano soltanto tre, il volume di Maury deve essere pur stato letto integralmente e con attenzione da Boito, perché le informazioni estrapolate non si limitano a quelle pedissequamente citate dal capitolo sul misticismo. Sfogliandolo vi si ritrova anche il resto della sintomatologia riportata nei convulsi appunti veneziani relativi ad Asteria; il Maestro cita ancora dal libro, sintetizzandolo, mentre lo traduce in italiano.

Ed ecco, per esempio, la spiegazione di cosa siano i «moti riflessi» secondo i quali agisce una persona «trasognata» e «incosciente», ossia «scissa dalla propria coscienza», quale appunto la Psille: «il existe des mouvements dits réflexes en physiologie [...] qui se produisent comme automatiquement, sans que l'homme s'aperçoive qu'il les commande ou les dirige. C'est notamment ce qui se passe dans le rêve: l'imagination y agit sous l'empire de certaines idées, mais sans avoir la conscience de leur production et de leur enchaînement»⁵⁶³. Ma eccovi anche illustrata, trent'anni prima di Ribot, la fenomenologia del misticismo, una malattia che non bisogna credere estinta fra le mura dei conventi secenteschi:

Aujourd'hui encore, en Italie, il n'est pas rare de rencontrer, dans les églises et les chapelles des cloîtres, des femmes qui prennent en priant la position du Christ sur la croix: [...] ainsi immobiles, elles finissent par tomber dans une extase cataleptique. M. Th. Gautier rapporte, dans son Voyage en Espagne, qu'il trouva une extatique de ce genre à l'église Saint-Jean-de-Dieu de Grenade: elle avait les bras étendus et en croix [...]; sa tête était renversée en arrière, ses yeux

562 Maury 1860, p. 398.

563 *Ivi*, p. 343.

retournés ne laissaient voir que le blanc; ses lèvres étaient bridées sur les dents, sa face était luisante et plombée⁵⁶⁴.

Asteria-Luna-Psille, con il suo pallore livido, la testa rovesciata, gli occhi che diventano completamente bianchi, l'immobilità catalettica, ricorda perfettamente la moderna «mistica» incontrata dal medico nei suoi viaggi nel sud dell'Europa.

Ma se il misticismo pagano della Psille la rende molto simile ad una santa visionaria cristiana, i suoi «furori entusiastici, ispirati» che precedono o seguono lo stato estatico sono invece molto più simili a quelli degli invasati sacerdoti della dea Cibele: «les galls ou prêtres de Cybèle [...] se donnaient de même à volonté, en respirant le gaz, des accès de fureur enthousiaste, dans lesquels on les croyait inspirés par la déesse»⁵⁶⁵.

Nell'atto IV di cui parla la carta veneziana XXI.A.31, la Psille non è più una mistica, né pagana né cristiana, ma una donna malata. L'epilessia – contemplata ancora da Maury fra le malattie della psiche – fa schiumare la sua bocca mentre canta: «l'épilepsie est caractérisée par la contraction des muscles de la face, ce qui détermine de hideuses grimaces: les mâchoires claquent, le malade grince des dents, il agite sa langue convulsivement en écumant, une sueur abondante se répand sur tout son corps»⁵⁶⁶. Gli antichi autori ingenuamente classificavano questi sintomi come possessione demoniaca: «La doctrine de la possession [...] se perpétua jusqu'au moyen âge. Il est sans cesse question de démoniaques chez les premiers auteurs chrétiens. Le portrait qui en est tracé achève de mettre en évidence leur complète identité avec les fous et les individus atteints d'affections nerveuses. Lorsque le démon s'empare de quelqu'un, écrit saint Cyrille de Jérusalem, il fait de son corps ce que bon lui semble: il renverse le possédé à terre, le contraint d'agiter la langue, de remuer les lèvres, amène l'écume dans sa bouche»⁵⁶⁷.

La carte veneziane che riportano dettagli sulla psicologia contengono anche altre notizie relative all'aspetto demoniaco – quelle «virtù demoniache» che Fogazzaro dimostrava di aver apprezzato particolarmente quando Boito gli parlò del suo *Nerone* e che in parte vennero smussate⁵⁶⁸ – dell'eroina che, a seconda delle scene e delle

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 369.

⁵⁶⁵ *Ivi*, p. 234.

⁵⁶⁶ *Ivi*, p. 304.

⁵⁶⁷ *Ivi*, pp. 307-308.

⁵⁶⁸ Fogazzaro a Boito, 21 maggio 1901. Palmiero 2004, pp. 311-312, l'autografo è conservato presso la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, Epistolario Boito, b. A. 35/V

situazioni di cui è protagonista, viene paragonata a tutte le creature più spaventose dell'immaginario antico occidentale: «Erinni, Furia, Medusa, Cassandra ululante, Pitonessa, Ecate, vampiro, Eone, Sibilla, Ephialtes, Succubo, Incubo, Vergine»⁵⁶⁹. Boito appunta anche quali precise sembianze, tra quelle di tutti i vari demoni, la Psille avrebbe dovuto assumere nei momenti distinti dell'azione:

Atto I. erinni, medusa, chimera, [?]

Atto II. eone, dea, estatica

Atto III. Commovente demoniaca cristiana

Atto IV. falena dell'incendio di Roma

Atto V. pietosa, eroica, dolcissima

Atto VI. fantasma, eone, frenetica⁵⁷⁰

Su qualunque manuale di Antichità fra quelli che possedeva Boito avrebbe potuto trovare informazioni sui più celebri demoni del *pantheon* pagano: dall'Erinni alla Medusa, da Cassandra alla Chimera. Tutte queste creature sono comunque nominate nel libro di Maury che, oltre alla definizione delle più note, fornisce soprattutto quella dei termini ignorati dagli altri libri di mitologia. Così consultando anche solamente un unico volume Boito poté apprendere tutto in una volta che le pitonesse erano delle psicagoghe giudee che evocavano gli spettri delle anime fuggite dall'Ade⁵⁷¹; che Ephialtes era una divinità minore greca che presiedeva agli incubi notturni⁵⁷²; che le definizioni di succube e incube indicavano due concetti diversi: il primo la vera e propria unione carnale del demonio con un umano, il secondo un semplice sogno notturno di possessione demoniaca⁵⁷³. Solo l'idea della «commovente demoniaca cristiana» non viene da Maury, ma dal prediletto Renan, come è appuntato nello stesso documento poco sopra⁵⁷⁴.

569 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.31.

570 *Ibid.* Il progetto boitiano, come nota anche Forzano 1924, p. 174, giunse a prevedere ben sei atti, probabilmente considerando come atti distinti ciascuna delle due parti che poi andranno a formare il IV.

571 Maury 1860, pp. 59-60: «Les psychagogues ou évocateurs des âmes parvenaient par certaines conjurations, comme le faisaient les pythonisses des Hébreux, à évoquer des spectres, qui passaient pour des âmes sorties de l'Hadès, la demeure souterraine des ombres».

572 *Ivi*, p. 253, nt. 3: «Le cauchemar, ou rêve avec anxiété et oppression, était attribué par les Grecs à un démon nommé Éphialtès (Εφιάλτης)».

573 *Ivi*, p. 254: «On donnait le nom de succube au diable qui s'unissait charnellement à l'homme, celui d'incube au cauchemar dans lequel le démon semblait vous étouffer du poids de son corps».

574 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.3: «le commoventi demoniache (Renan *Apôtres*)». *Cfr.* Renan 1866, pp. 34-35: «Ces touchantes démoniaques, ces pécheresses converties, ces vraies fondatrices du christianisme, Marie de Magdala, Marie Cléophas, Jeanne, Susanne, passèrent à l'état de

1.c. Il «culto dell'infermità»

Maury, che osserva con l'occhio obiettivo e disincantato di para-scienziato i casi di cui discorre nel suo libro, spiega come quelli che sono sintomi di patologie della psiche ormai note nell'Ottocento, a causa dell'aspetto sinistro che assumevano i malati durante le manifestazioni della patologia, facilitarono nell'antichità il fiorire di miti e leggende, come appunto quella della possessione demoniaca: «da folie, l'épilepsie, la rage, la catalepsie, l'hystérie, et toutes les affections qui s'y rattachent, furent et demeurèrent longtemps un sujet d'étonnement et une cause de terreur superstitieuse. L'agitation furieuse du malade, les hallucinations auxquelles il est en proie, les cris qu'il pousse, l'aspect sinistre et effrayant que prennent ses traits, le désordre qui règne dans ses mouvements, les paroles étranges qu'il prononce, tout cela semblait la preuve qu'un esprit malfaisant, irrité, s'était emparé de sa personne»⁵⁷⁵.

Asteria doveva apparire come una impossessata agli occhi dei suoi contemporanei: i cristiani radunati nell'orto nel III atto, vedendola emergere dal buio del fondo e credendola un fantasma, fuggono terrorizzati; lo stesso fanno Tigellino e Nerone, che invece la scambiano per un'Erinni. Ma i suoi «lineamenti terribili» e i «gesti disordinati», le «parole strane, incoscienti» avrebbero potuto atterrire soltanto gli antichi. Tutt'altro effetto doveva invece esercitare la sua bellezza malata su un uomo moderno. Sia Boito che il suo decadente Nerone, che già nel II atto si riprende piuttosto in fretta dallo spavento, guardano infatti la sua forma in-credibile con lo stesso interesse con cui un Giorgio poteva guardare Fosca: l'attrazione che provano nei suoi confronti è così forte da impedire loro qualunque scampo dalla sua «spaventosa», «stupenda»⁵⁷⁶ bellezza. Fogazzaro, nella già citata lettera che scrisse nel maggio 1901 a Boito in seguito alla lettura della tragedia di Treves, lo lodò per la «straordinaria» potenza del personaggio di Asteria: voleva accertarsi che l'amico fosse conscio della grandezza della sua creazione. Lo scrittore dichiarava che nemmeno lui era riuscito a scampare il fascino della donna: «della potenza di Nerone non parlo. Devi esserne tu tanto conscio da non curare affatto

saintes délaissées. Saint Paul ne les connaît pas. La foi qu'elles avaient créée les mit presque dans l'ombre. Il faut descendre jusqu'au Moyen Âge pour que justice leur soit rendue; l'une d'elles, Marie-Madeleine, reprend alors sa place capitale dans le ciel chrétien».

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 17.

⁵⁷⁶ Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.31.

i giudizi altrui. Forse non lo sarà altrettanto della potenza di Asteria ch'è straordinaria. Asteria entra nel sangue come un filtro»⁵⁷⁷.

Alessandra Violi constata che il progresso degli studi medici già alla fine del Settecento ma soprattutto nell'Ottocento portò ad una rivoluzione del concetto di corpo, che divenne un «incontrollabile e fantasmagorico 'teatro dei nervi'»⁵⁷⁸. Questa nuova interpretazione influenzò la cultura in ogni sua forma, trasformandola in un palcoscenico in cui rappresentare la nevrosi, la malattia invisibile e dai contorni non ben definiti più tipica della società tardo ottocentesca, oggetto in quel periodo di innumerevoli studi scientifici. La più imitativa fra le arti performative non poté non subirne l'influenza: inevitabilmente anche nel teatro cambiò il «modo di guardare al corpo, di intendere la sua presenza sul palcoscenico, di rappresentarlo e poi di descriverlo in azione»⁵⁷⁹.

Lo stato nevrotico che caratterizza Asteria è un fenomeno psichico dagli interessanti risvolti sia drammaturgici sia sociali in questo panorama 'nervoso'. Boito creò, molto tempo prima di iniziare la stesura della nuova tragedia, il profilo psicologico di un personaggio inquietante ma soprattutto modernissimo, afflitto da quelle patologie mentali viste come tipicamente femminili che la scienza aveva iniziato ad indagare rigorosamente solo di recente e che non tardarono a diventare la nuova malattia del secolo⁵⁸⁰. Egli dimostra già nel *Mefistofele*, ma anche in *Amleto*, di essere ricettivo nei confronti della nuova tendenza. Ma è soprattutto Asteria la creatura perfetta per esemplificare la penetrazione delle idee del nuovo «teatro di nervi» nel teatro musicale. Per percepire la sua modernità in questo senso non occorre però considerarla come un prodotto degli anni venti del Novecento, ma al massimo della fine dell'ultimo decennio del secolo precedente, quando l'autore era pronto ad affidare a Pogliaghi la preparazione delle tavole per l'allestimento nonché a dare alle stampe la tragedia⁵⁸¹.

Artisti e scrittori durante l'Ottocento furono sempre affascinati dalla malattia, in particolar modo femminile. La tendenza si acuì sempre di più dopo la metà del secolo,

577 Fogazzaro a Boito, 21 maggio 1901. Palmiero 2004, pp. 311-312, l'autografo è conservato presso la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, Epistolario Boito, b.A.35/V.

578 Violi 2004, p. 1.

579 Orecchia 2013, p. 110.

580 Small 1996, in partic. pp. 1-32. Nel libro si traccia la storia dell'associazione della malattia – in particolare l'isteria – alla natura femminile, spostando le date di inizio del rapporto al Settecento, piuttosto che al secolo successivo.

581 Cfr. Boito a G. Ricordi, 16 aprile 1900. De Rensis 1932, p. 97.

andando a rafforzare quello che Bram Dijkstra chiama «culto dell'infermità»⁵⁸²: l'attrazione verso «quell'ideale di donna che, durante la seconda metà dell'Ottocento, dominò e spesso distrusse innumerevoli creature» perché «le vere creature angelicate erano deboli, malate, indifese»⁵⁸³. La dovizia degli aggettivi che Boito utilizza per definire aspetto e carattere della sua nuova eroina hanno un che di pietoso: il personaggio era pensato per suscitare pietà ed empatia nello spettatore – e infatti le «demoniache cristiane» di Renan, che Asteria con le sue estasi ricorda molto da vicino, sono «commoventi».

Ogni epoca aveva la sua malattia 'alla moda'. Fra le predilette verso la metà dell'Ottocento spiccava la tisi, la cui particolare sintomatologia donava al malato quel pallore e quell'aspetto emaciato che ancora alla fine del secolo e all'inizio di quello successivo si continuavano ad apprezzare. Dopo il Romanticismo – portando a compimento una tendenza che comunque era già iniziata da tempo – l'immaginario scapigliato e decadente si affollò di creature femminili diversamente delicate, la cui malattia era pure indice di bellezza e portatrice di fascino. Non era più fisica, ma mentale, e semmai la prima era una sorta di complicazione della seconda. Basti pensare ai romanzi di Tarchetti (*Fosca* del 1869), alle novelle di Camillo Boito (*Senso* del 1883, ma anche *Macchia grigia*, del 1877, e *Notte di Natale*, del 1876) e di Gualdo (*Decadenza*, del 1892); ma anche di Verga (*Tigre reale* del 1875) e di Capuana (*Notte di Natale* del 1876, *Giacinta* del 1879 e *Profumo* del 1890), nonché di D'Annunzio⁵⁸⁴. Il teatro di prosa fu più prudente nei confronti della rappresentazione dell'instabilità nervosa: «fino a D'Annunzio – constata Donatella Orecchia – raramente i drammaturghi italiani creano personaggi affetti da nevrosi»⁵⁸⁵; nei drammi francesi contemporanei che riscuotevano più successo il tema della nevrosi era affrontato attraverso un filtro moralistico che tutelava i valori borghesi condivisi – «in scena le poche provocazioni tematiche [...] vengono di fatto censurate e la partitura ricondotta alle convenzioni della scena italiana, al registro sentimentale-patetico»⁵⁸⁶.

582 Dijkstra 1986, p. 48.

583 *Ibid.*, p. 44.

584 Non mancano studi a proposito della nevrosi nella produzione letteraria italiana (v. Roda 1984, Dolfi 1993, Comoy Fusaro 2007); sull'isteria nell'opera italiana ottocentesca v. Senici 2005, in partic. pp. 110 ss.

585 Orecchia 2013, p. 115.

586 *Ibid.*

Anche la malattia nervosa rendeva la donna vulnerabile quanto quella fisica e forse anche di più, perché la perdita di controllo sulla propria mente e sul proprio corpo che si verificava durante un attacco isterico coinvolgeva indirettamente anche la sfera sessuale, contribuendo già di per sé a rendere la donna più attraente e interessante. Fosca, Livia Serpieri, Marina di Malombra sono le eroine di una letteratura di maggior successo, più note al grande pubblico e sorelle maggiori di Asteria, «l'ultima – o certamente non la prima – della sua schiatta». Non sarebbe stata l'ultima però, se cause non del tutto note non avessero procrastinato così a lungo la pubblicazione della tragedia; di certo, una follia ricreata in maniera così precisa e verosimile sulla base di un'accurata documentazione di fonti scientifiche e parascientifiche, nonostante con il ritardo, rimane comunque un *unicum* nella storia dell'opera italiana della Grande Tradizione

2. L'isterica Duse

In una dimensione in cui le convenzioni che reggono il teatro musicale non fossero così vococentriche e indulgenti nei confronti delle capacità attoriali degli interpreti, un ruolo come quello di Asteria risulterebbe particolarmente impervio da affrontare. Non si tratta tanto di impegno vocale, peraltro pure richiesto, quanto piuttosto della difficoltà di penetrazione e recitazione per un carattere così profondamente e precisamente delineato nella sua fragile dimensione psicologica, che si rifletteva anche sulla gestualità e la mimica. E, se mai fosse stata rappresentata la tragedia di Treves, parecchio filo da torcere avrebbe avuto l'attrice che avesse interpretato il personaggio di Asteria. Nardi, pur non facendo mistero della preferenza accordata a Rubria, non poteva esimersi – nemmeno lui – dall'ammirare Asteria. Chiudendo un breve *excursus* di citazioni sparse fra le carticelle relative proprio al personaggio, aggiungeva alla fine la sua personale opinione: «e io penso quale superba incarnazione avrebbe potuto farne, per esempio, Eleonora Duse»⁵⁸⁷.

Boito immaginò il carattere femminile più affascinante della sua produzione, partorito completamente dalla sua fantasia, la «commovente demoniaca» Asteria,

⁵⁸⁷ Nardi 1942³, p. 644.

«abitata da uno spirito impuro nel suo corpo di vergine», come quello di una donna ideale, pericolosamente in bilico fra una dimensione «eterea» e una «reproba» al pari della bellezza perseguita nella sua ricerca artistica. Il suo personaggio, perfetto, già secondo Nardi, per un'interpretazione dusiana, in realtà presenta anche delle affinità con la stessa attrice, che fu compagna del Maestro proprio negli anni in cui vide la luce il *Nerone*. Si tratta soltanto di un'ipotesi suggestiva, cui tuttavia vari indizi permettono di avvicinarsi senza troppe difficoltà. L'associazione fra le due donne, una realmente amata e una vagheggiata, si basa su tre punti di contatto: l'elemento serpentino, la tematica coloristica e floreale, la nevrosi.

Il paragone antico, di biblica memoria, fra il più elegante e letale degli animali, «creato per diffondere sventura | per uccidere, adescare, avvelenare»⁵⁸⁸, e la natura femminile diventò quasi un *cliché* nella cultura decadente della fine dell'Ottocento. Può trattarsi di una semplicemente di casualità ma, come nel caso di Asteria, anche in quello della Duse c'è un forte legame con il serpente. Boito e Nerone subiscono l'incanto di Asteria: con i suoi occhi e il suo canto incolore la donna ammalia i serpenti e li richiama dalle loro tane; questi, avvoltisi intorno al suo collo, si metamorfosano con i suoi capelli dandole l'aspetto della Medusa.

Scrivendo una lettera alla sua Cleopatra mentre ammirava un dipinto di Waterhouse dedicato allo stesso soggetto⁵⁸⁹ il Maestro citò il versetto shakespeariano «My serpent of old Nile»⁵⁹⁰, pensando alla sua amante cui, a suo dire, somigliava la donna raffigurata nell'incisione. Lo stesso complimento 'riadattò' qualche anno più tardi per Vittoria Cima, chiamata spesso nelle lettere con l'appellativo «serpent du vieux Navile»⁵⁹¹. È proprio paragonandola alla bestia sinuosa che anche D'Annunzio descrisse l'attrice, dopo una giornata passata insieme al Palazzo Ducale di Venezia nella primavera del 1895, dedicandole un appunto in apertura di uno dei suoi celebri taccuini: «il serpe artefice del tuo corpo»⁵⁹².

588 Wedekind, *Lulu. Lo spirito della terra*, prologo (trad. it. E. Castellani, Milano, Adelphi, 1972).

589 Si tratta del ritratto di *Cleopatra* dipinto nel 1887-1888 da John William Waterhouse per la mostra sulle *Shakespeare's Heroines* organizzata nel 1888 dal settimanale illustrato londinese «The Graphic», di cui fu pubblicato anche un catalogo.

590 Shakespeare, *Antonio e Cleopatra*, atto I.5.

591 Cfr. le lettere inedite di Boito a Vittoria Cima, senza data ma probabilmente dei primi del Novecento, conservate a Milano, Civiche Raccolte Storiche, Fondo Vittoria Cima, Lettere di Arrigo Boito a Vittoria Cima, II.b.8.40,70.

592 Andreoli 2017, p. 88.

I suoi amanti non furono gli unici a riconoscere nella Duse un'attitudine anguiforme. Giovanni Pozza all'indomani della rappresentazione di *Antonio e Cleopatra*, il dramma shakespeariano che l'appassionato Boito aveva tradotto e ridotto per la Diva e che andò in scena il 22 novembre 1888 al teatro Manzoni di Milano, criticando il fatto che l'opera non avesse riscosso il successo che avrebbe meritato, sottolineava soprattutto che la Duse era riuscita a dare al personaggio «i nervi, la passione, la lascivia, il fascino, tutto ciò che in Cleopatra non è regina, ma donna e serpente»⁵⁹³. Anche Luigi Rasi, collega dell'attrice per alcuni anni e suo primo biografo, racconta come la sua persona «avesse guizzi serpentine»⁵⁹⁴.

Boito aveva fortuitamente conosciuto la Duse al tavolo di un ristorante nel maggio del 1884, durante una scampagnata nel torinese in compagnia degli amici Giovanni Camerana e Giuseppe Giacosa. Iniziò uno scambio epistolare e poetico di facezie amorose e di versi arditi – «le parole sono fatte per giocare»⁵⁹⁵ le scriveva – interrotto però subito e seguito da un lungo periodo di silenzio, complice anche l'assenza dell'attrice che intraprese una lunga *tournee* in America. Nel periodo del successo dell'*Otello* (febbraio 1887) i due si incontrarono nuovamente e la corrispondenza ricominciò più fitta, segnando anche l'inizio di una relazione amorosa. Il rapporto fra i due, spesso separati per i propri rispettivi impegni, non fu solo sentimentale, ma anche lavorativo – e forse in parte dettato dall'interesse della collaborazione artistica fu il riavvicinamento della Duse a Boito nel 1887. Tale collaborazione artistica durò una decina d'anni, durante i quali per lei e per la sua nuova compagnia, la «Città di Roma», egli tradusse e adattò diversi drammi shakespeariani, *Romeo e Giulietta*, *Macbeth* e *Antonio e Cleopatra*.

Il carteggio degli amanti conservato a Venezia, presso la Fondazione Cini, è stato pubblicato negli anni settanta da Raul Radice⁵⁹⁶. Esso consta di oltre settecento lettere e

593 Cibotto 1971, p. 63. Sull'adattamento boitiano dell'*Antonio e Cleopatra* v. Vazzoler 1973 e Puppa 2009.

594 Rasi 1986, p. 27.

595 Radice 1979, p. 7. Si veda il celebre messaggio d'invito, scritto il giorno dell'incontro nel maggio 1884, forse in collaborazione con Giuseppe Giacosa e appunto rivolto all'attrice, che cela un sottilissimo gioco linguistico e numerico: nella composizione poetica sono infatti celati al termine di ogni endecasillabo dei numeri che, sommati, danno come risultato il numero sessantasei (Villa 2001, p. 322).

596 Radice 1979. La monografia di Radice rappresenta, assieme a quella a cura di Marcello Conati e Mario Medici dedicata alla corrispondenza con Giuseppe Verdi (Conati-Medici 1978), uno dei pochi carteggi boitiani pubblicati. Il rapporto epistolare con la Duse è utilissimo per indagare dettagli sconosciuti non solo della vita privata del Maestro, ma anche della sua vicenda artistica.

biglietti, ma molta corrispondenza deve essere andata perduta se già il 23 novembre 1887 Boito scriveva all'amante: «Io ieri ho contato le tue [lettere]: duecento e una; duecento e tre con le due d'oggi, e perché nella cassetta nera non ci stavano più le ho trasportate nell'altra nera anche quella, dopo vivranno più al largo»⁵⁹⁷. Poche sono, tra quelle che rimangono, le missive inviate da Boito perché la corrispondenza, da questi ordinatamente custodita, comprendeva soprattutto le lettere ricevute, senza conservare invece la copia di quelle in uscita. Più di seicento di queste che ancora possiamo leggere furono scritte entro il 1891.

È stato illustrato come l'*ethos* mesto e malato del personaggio di Asteria sia rappresentato nell'opera dal colore viola⁵⁹⁸: le viole sono i fiori che, abbinati alle rose, getta insieme a Rubria sulla via Appia e che meglio la rappresentano; della stessa sfumatura sono anche le scene in cui è protagonista. Nota è la passione che anche Eleonora Duse nutriva per lo stesso colore: lo sfoggiava negli abiti, nell'arredamento; non temeva nemmeno di indossarlo sulla scena; amava anzi scrivere e firmare le lettere con il suo inchiostro viola, la cui tinta ancora persiste vivida nel tempo.

L'attrice però non amava solo il colore, ma aveva proprio una predilezione per i fiori che ne portano il nome. Appuntati sui vestiti e cuciti in sacchetti all'interno di quelli, anche i suoi abiti ne custodivano il profumo. Le viole erano anche il suo pegno d'amore, come testimoniano i carteggi amorosi con Boito prima e D'Annunzio poi. Da circa un anno si frequentavano assiduamente quando Boito le scriveva: «anche nel Marzo di quest'anno rifioriranno i baci. Gli ultimi giorni del mese che spunta saranno nostri come un'anno fa. Ritorneranno le violette fresche, puttine (è la parola tua), fasciate da un nastro, appena nate»⁵⁹⁹. Boito custodiva come reliquie quelle che gli aveva donato – come Asteria serbava ancora alla fine dell'opera il fiore di Rubria:

Le violette legate in mazzo, le ho messe nel tuo bicchiere di Murano, quello tutto costellato di pagliuzze d'oro come gli occhi di Venturina. Le violette sciolte le ho distribuite ai due vasetti giapponesi e bagnano le loro gambette nell'acqua. Ne ho trovate tre decapitate e quelle le ho rinchiusse nella tazza dove stanno ancora le ceneri delle loro sorelle dell'anno scorso e le reliquie

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. XI. Dimostra l'incompletezza del carteggio il fatto che le lettere trascritte da Radice fino al novembre 1887 sono poco più di cento, anziché duecento, come riferisce Boito.

⁵⁹⁸ *Supra*, pp. 110-113.

⁵⁹⁹ Boito alla Duse, 1 marzo 1888. Radice 1979, pp. 200-202: 202.

delle gaggie. Se le cose parlano fra loro i nuovi fiori diranno ai vecchi la bella storia dei due che si vogliono bene⁶⁰⁰.

Ugualmente importante era il ruolo delle viole anche durante il rapporto con D'Annunzio⁶⁰¹. Nel dicembre la Duse compose per D'Annunzio una poesiola su un cartoncino:

Un mazzetto – di
violette – *sul*
e
nel core –⁶⁰²

Nel *Fuoco*, il personaggio immaginario di Foscarina, ispirato a quello dell'amata, ha le «palpebre simili alle violette». È pur vero che queste erano allora anche un fiore alla moda: «Le signore, fra quell'odore di muffa e di anticaglie, portavano il profumo delle loro pellicce e segnatamente quello delle violette, poiché tutti i manicotti contenevano un mazzolino secondo la moda leggiadra»⁶⁰³.

Oltre a testimoniare la passione per questo colore, la corrispondenza violetta della Duse ne testimonia la delicata psicologia e gli accessi di emotività. I caratteri viola vengono descritti da Emilio Mariano: «l'inchiostro è quasi sempre quello 'suo', viola: un viola carico che sotto la larga punta può diventare una vera e propria pennellata. Rare volte la calligrafia è regolare, ed è allora composta in una grande armonia. Più spesso è nervosa, a balzi. I caratteri si restringono, si allargano fino alla dismisura seguendo l'elasticità del cuore che li esprime. A volte riempie il foglio bianco così come un pittore la tela vergine: architetta il foglio di spaziature, di bianchi, di pieni, che rispondono ognuno a uno stato dell'anima. Veementi le sottolineature»⁶⁰⁴.

Come l'eroina boitiana anche la Duse soffriva di nevrosi e isteria, e ciò non era un mistero per pubblico e i colleghi già quando l'attrice era in vita, nel pieno della sua attività: ella seppe magistralmente sfruttare questa sua condizione a fini espressivi nella sua arte. I «guizzi serpentini» di cui parlava Rasi altro non erano che una delle

600 Boito alla Duse, 1 aprile 1888. Radice 1979, p. 226.

601 Minnucci 2014.

602 *Ivi*, p. 258.

603 D'Annunzio, *Il piacere*, libro III.

604 Mariano 1951, p. 108.

manifestazioni di una nervosità patologica, poiché essi si alternavano ad «abbandoni profondi»⁶⁰⁵. Il biografo non aveva dubbi: le migliori interpretazioni dusiane erano proprio quelle di personaggi isterici:

La Duse, al primo tempo della sua grandezza, possedeva al sommo la faccia che noi vediamo il più spesso nelle malattie generali del sistema nervoso, e, particolarmente nelle grandi nevrosi: *la faccia convulsiva*. L'occhio agitato da tremiti impercettibili; si recava rapidamente in direzioni opposte; le guancie passavano con incredibile rapidità dal rossore al pallore; le narici e le labbra fremevano; i denti si serravano con violenza, e ogni più piccola parte del volto era in movimento...⁶⁰⁶

Non si trattava solo di espressività e mimica facciale: il corpo stesso era nervoso. Dunque anche la Duse quando recitava aveva «le fibre tese come le corde della lira di Nerone»⁶⁰⁷:

La persona poi, a significar ben compiuta la espressione del tipo, avesse guizzi serpentini, o abbandoni profondi, rispondeva perfettamente coll'azione e contrazione delle braccia, delle mani, delle dita, del busto, all'azione e contrazione del volto. E perciò, forse, la grande artista riusciva insuperabile nella presentazione dei personaggi *a temperamento isterico*⁶⁰⁸

Donatella Orecchia approfondisce quest'aspetto della personalità raccogliendo una serie di cronache che raccontano il corpo scenico della Duse secondo quei tratti che nei cataloghi scientifici dell'epoca erano individuati come caratteristiche precipue delle patologie nervose, in particolar modo dell'isteria⁶⁰⁹. La studiosa constata come questo temperamento fosse riconosciuto alla Duse dai critici fin dai primissimi anni della sua carriera, quando la giovane attrice recitava nella compagnia di Cesare Rossi. Nel novembre-dicembre 1882 comparve sulla «Nuova Antologia» un articolo in cui un ignoto redattore constatava che «le donne che la signora Duse si compiace di riprodurre sulla scena son quasi tutte *isteriche* e in condizioni morbose»⁶¹⁰; nel 1884, invece, il

605 Rasi 1986, p. 27.

606 *Ibid.*

607 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.A.8.

608 Rasi 1986, p. 27.

609 Orecchia 2013, p. 118.

610 *Rassegna drammatica*, «Nuova Antologia», 36 (novembre-dicembre 1882), pp. 564-565, cit. in Orecchia 2013, p. 116.

Dottor Bugia elencava sul «Pungolo della Domenica» tutti quegli aspetti della recitazione della Duse che tradivano in lei e nelle eroine interpretate la nevrosi:

Cominciano i tic nella faccia; insorge l'affanno; le parole incoscienti, troncate a mezzo, ripetute, affollate, strascicate – non son frasi poetiche, ma citazioni da diagnosi mediche – vengono spente nel languore di uno svenimento; le braccia si agitano convulse, attraggono, stingono ferocemente, afferrano, scompigliano; i denti mordono e digrignano; si ulula e si urla come se l'anima della belva si fosse ridestata nell'uomo. Questa è la nevrosi⁶¹¹.

La principessa di Bagdad, *Facciamo divorzio!* *Fernanda*, *La moglie di Claudio*, *Frou Frou*, *La signora dalle camelie*, *Odette*, *Una visita di nozze*, *Denise*, *Fedora*, ma anche *Zampa di gatto* di Giacosa, *Scrollina* di Torelli, sono i ruoli in cui l'attrice diede il meglio di sé. Persino i dettagli sinuosi e serpentinati del suo portamento erano ricollegabili alla patologia: il capo alto e il corpo inarcato all'indietro, la camminata obliqua⁶¹² «un po' sghimbescio»⁶¹³; tutte queste caratteristiche sono riprodotte anche in molte caricature della Duse. Curiosamente sono documentate, in particolare quella della curva della schiena e le contorsioni del corpo, anche nei proutuari iconografici e fotografici sull'isteria ad uso dei medici e degli operatori degli istituti⁶¹⁴.

Non era solo la critica ad alimentare il mito della nevrosi della Duse, fosse essa «una questione di repertorio o una questione di corpo scenico»⁶¹⁵, poiché anche la stessa attrice, forse compiacendosi nell'assimilazione a uno dei suoi personaggi, ammise di essere nevrotica. Paolo Puppa in un monologo cita una lettera scritta dalla Diva ormai anziana (datata 5 settembre 1921) scritta a Silvio D'Amico, rinvenuta proprio nel Fondo intitolato al critico presso la Fondazione Cini⁶¹⁶: in essa l'attrice parla dei propri «nervi tesi e convulsi», di una «guerra contro il male di vivere».

La lettera è decisamente commovente. La Duse ripensa con malinconia alla sua relazione con Boito – «c'è stato qualcuno, molto importante per me» – e al ruolo dei propri nervi nel loro rapporto artistico e umano. Questi erano stati messi al servizio di

611 Dott. Bugia, *La Duse*, «Il Pungolo della Domenica», 11 maggio 1884, p. 149. Cit. in Orecchia 2013, p. 116.

612 *Corriere dei teatri*, «Il Pungolo», 9-10 maggio 1884, cit. in Orecchia 2013, p. 117.

613 F. Filippi, *Rassegna Drammatico-Musicale*. *La Duse*, «La Perseveranza», 30 maggio 1884, cit. in Orecchia 2013, p. 117.

614 Orecchia 2013, p. 117.

615 *Ivi*, p. 116.

616 Puppa 2007.

Boito, per l'interpretazione dell'antica regina egizia il cui dramma shakespeariano l'amante aveva tradotto e adattato per lei:

Per lui [...] sono stata Cleopatra che ho portato in giro per il mondo, invano. Avevo messo tutta me stessa nella piccola regina, nel serpente d'Egitto, quando credevo ancora di vincere in qualche modo la mia guerra contro il male di vivere. Ci mettevo dentro i mie nervi, tesi e convulsi, come mi rimproveravano in molti. [...] Quando mi scagliavo contro il Messaggero che mi annunciava le nozze di Antonio colla romana, quando gli andavo sopra scalcinandolo quasi fosse cosa vile e indegna di sopravvivere, mentre spaventavo le signore in platea cogli slanci di odio e di rancore (ma così sentivo che deve fare una donna offesa e delusa), credevo che il Bardo scendesse su di me soffiando l'alito dei suoi versi nell'anima⁶¹⁷.

Tale temperamento attoriale, capace di atterrire le signore in platea, era quello che ci anche voleva per Asteria. L'affermazione di Nardi era dunque perfettamente calzante.

Verso il novanta la coppia Boito-Duse attraversò probabilmente una prima crisi: la Diva, che proprio allora iniziava il periodo delle grandi *tournées* internazionali, era provata, inoltre era preoccupata per la sistemazione della figlia e le proprie precarie condizioni di salute; Boito era invece impegnato a lavorare con Verdi al *Falstaff*, che sarebbe poi andato in scena anch'esso due anni più tardi. Proprio in quegli anni, molto probabilmente, lo stesso lavoro per il *Nerone* si interruppe, e altrettanto probabilmente ciò fu per l'ultima volta.

Nell'epistolario si crea, da ottobre 1891, una voragine di ben due anni⁶¹⁸. Curiosamente questo è il periodo in cui nella biblioteca di Boito iniziano ad arrivare i saggi di psicologia di Ribot e degli altri medici; uno dei primi è proprio *Les maladies de la volonté*, appunto del 1891. L'ipotesi che vorrebbe instaurare una relazione tra il nuovo interesse di Boito per la psicologia, da cui probabilmente era già attratto anche prima ma con un occhio più curioso, e la tormentata relazione con l'isterica Duse è solo una congettura stimolante, non confermata da nessuna fonte attendibile. È tuttavia innegabile che ci sia un *fil rouge*, per quanto sottile, che collega fra loro l'attrice e Asteria, a partire dalla nevrosi.

La corrispondenza superstite raccolta da Raul Radice riprende l'ultimo giorno dell'anno 1893 fino a luglio 1895: le pause fra una lettera e l'altra si fanno più lunghe e le

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ Cfr. Radice 1979, pp. 802.

interruzioni sono molto più frequenti di quanto non accadesse nei primi anni. Le missive continuano poi, sempre più rade, fino al 1898, quando definitivamente cessa la relazione.

Boito rivede la Duse un'ultima volta nella sua stanza d'hotel il 24 novembre: quella stessa notte il suo spettro tornò a tormentarlo «in un sogno d'incubo dove dominava l'impressione d'una partenza fatale»⁶¹⁹, come Asteria con Nerone. In una busta senza data – ma sicuramente del novembre di quell'anno – Boito conservò un biglietto della Duse che recita «è come la morte – – – tale quale – »; lo accompagna, sulla busta, la risposta di Boito:

È più che la morte perché era più che la vita!

È più che la morte, Lenor, perché si soffre più che morendo. –

I morti hanno pace, non ricordano, non sentono l'annullamento.

Lenor non risponde più, non risponderà mai più alla voce nota, alle parole note, pronte ancora sul labbro.

Sopra ogni cosa e sempre. Questo è più che la morte⁶²⁰.

È in questi anni che assume la sua forma definitiva il personaggio di Asteria.

⁶¹⁹ Foglietto di mano di Boito, non datato ma sicuramente del novembre 1898. Radice 1979, p. 944.

⁶²⁰ *Ibid.*

IV.

FEMME FATALE E FEMME FRAGILE

1. La vocalità femminile boitiana fra tradizione e innovazione

Le due eroine neroniane si sono confrontate finora sotto vari punti di vista: iconografico, simbolico, motivico; ma ancora non è stato preso in considerazione un aspetto importantissimo della dimensione performativa e musicale dell'opera, quello della vocalità, che nella storia di questo genere ha sempre giocato un ruolo fondamentale nella definizione della psicologia e della drammaturgia dei caratteri. Essa rappresenta una premessa fondamentale per affrontare lo studio del ruolo archetipico dei personaggi femminili boitiani in relazione al contesto in cui sono calati.

Catherine Clément definiva la voce come «opera's 'religious' component», oggetto di culto e feticismo dei melomani, a causa delle doti già intrinseche alla sua natura, «its emotional power and the devotion it inspires»⁶²¹. In un caso come quello di Boito, che selezionò e ordinò nella sua ruota e in altri elenchi e tabelle ad essa affini gli strumenti dell'orchestra in base al loro colore e al loro *ethos*, più adatti dunque ad individuare determinate situazioni e determinati personaggi, non potevano essere assenti analoghe elucubrazioni anche sulla voce, nonostante non ne resti, nei materiali preparatori, una traccia evidente quanto quella relativa allo studio dei timbri orchestrali. La questione in effetti riveste una certa importanza anche nella precedente produzione del Maestro.

La riflessione giovanile sulla vocalità operistica l'aveva condotto a percorrere vie poco battute già ai tempi della sua prima opera. L'arditezza della distribuzione dei registri era stata una delle cause dell'insuccesso del primo *Mefistofele* scaligero (marzo 1868)⁶²². Anzi, secondo i critici, il fiasco di quella *première* era da attribuire in buona parte – anche se non esclusivamente – allo stravolgimento dei ruoli vocali e narrativi tradizionali: il pubblico, già tediato dalla pesantezza di una rappresentazione di oltre

621 Clément 2000, p. 17.

622 Cfr. Girardi 1995, Ashbrook 1998, Guccini 1998, pp. 164-205, e d'Angelo 2013.

cinque ore – tanto che nelle repliche successive l'opera fu spalmata su due serate – non gradì certamente sentir cantare il protagonista maschile con la voce di baritono, «ideale per un maturo pensatore»⁶²³ ma non certo per un giovane innamorato. La trasformazione della vocalità di Faust nell'edizione bolognese del 1875, fu dunque una delle principali modifiche che Boito apportò alla sua prima opera con l'obiettivo appunto «di fare rientrare nei canoni della ricezione del suo tempo un'anomala creazione, pur tentando di conservarne i tratti avveniristici»⁶²⁴.

Elogiando il nuovo *Mefistofele* scaligero all'indomani della prima e osservando retrospettivamente con occhio critico il primo, la critica difese la bizzarria delle convenzioni che reggono il teatro d'opera, soprattutto quelle relative alla vocalità:

Noteremo una trasformazione che parrà capitale a chiunque abbia qualche pratica dell'odierno melodramma, vogliamo dire la trasformazione della parte di Faust, la quale invece che al baritono è ora affidata al tenore. Vi par poco? La voce del tenore mancava allo spartito; chi seduceva Margherita nel giardino, chi si prosternava dinanzi alla *bellezza eterna* di Elena era un baritono. Noi non neghiamo a chi ha un organo baritonale, il diritto d'amare e di dichiararlo alla innamorata, ma, per quanto è possibile, fra le quinte. Ai lumini della ribalta, vogliamo che l'amore canti in chiave di tenore. – È un convenzionalismo? Può essere, come tutta quanta l'opera in musica non è che un convenzionalismo splendido, ma forse è più che un'abitudine quella che ci fa pensare così, è una sensazione, e le sensazioni non si discutono⁶²⁵.

È interessante osservare che nel 1881 il settimanale di Ricordi parlava dell'«odierno melodramma» riferendosi ad una convenzione che egli addirittura considerava come segno distintivo di modernità; in realtà la stereotipia romantica di voci e caratteri, che voleva che un preciso registro vocale corrispondesse a un altrettanto definito ruolo drammatico, vigente da lungo tempo e tuttavia ancora attuale, cominciava ad essere datata e a mostrare segni di cedimento⁶²⁶.

⁶²³ Girardi 1995, p. 32.

⁶²⁴ *Ibid.* In merito alla vocalità del primo Faust, Emanuele d'Angelo (d'Angelo 2013, pp. 28-29, nt. 80) ipotizza che in effetti «Boito compose la parte di Faust per una sorta di tenore senza acuti e con un registro grave sviluppato, un baritenore insomma, con un'estensione che conservava la polpa del canto tenorile escludendo gli “acuti furori” attesi dal pubblico – considerati un ostacolo al progresso artistico in quanto effetti edonistici annichilenti il testo drammatico».

⁶²⁵ S.F., *Mefistofele di A. Boito al Teatro alla Scala*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXXVI/22 (29 maggio 1881), pp. 201-205: 202. Per quanto riguarda la fortuna del nuovo *Mefistofele* v. anche Raro Miedtner [Martin Rössler], *Il «Mefistofele» di Arrigo Boito. Studio critico*, apparso a puntate sulla «Gazzetta Musicale di Milano» a partire dal 28 maggio 1876, e Filippi 1881.

⁶²⁶ La questione della vocalità romantica è approfondita, con occhio più 'tecnico' in Celletti 1977, pp.

Gli studiosi tentarono un approccio di tipo ‘fisiologico’ alla questione asserendo che un determinato timbro in sé suscitava una reazione emotiva ‘naturale’ nell’ascoltatore, cosicché risultava più adatto per dar voce ad un certo tipo di personaggio e ai suoi sentimenti. Indipendentemente dal sesso, una voce più argentina, snella e tutta proiettata verso l’alto sembrava più indicata a rappresentare un animo innocente, un carattere assolutamente positivo, mentre viceversa un personaggio più ambiguo o addirittura malvagio aveva di solito una voce grave: «the contrasting tone qualities of high and low voices serve to characterize moral differences as well as temperamental. A good character is usually adorned by the brightness of a high voice while an evil character is afflicted with the darkness of a low voice [...]. Celestial voices [...] cannot be anything but high»⁶²⁷.

Secondo la descrizione di Kent Mitchells, la voce del mezzo, per il colore caldo e materiale, era stata sfruttata dai compositori per i ruoli sensuali, spesso animati anche da sentimenti negativi come la gelosia o l’insensibilità, mentre quella del soprano, esattamente come quella del suo corrispettivo maschile, era stata sempre preferita laddove c’era della purezza da evidenziare:

The voluptuous and alluring tone quality of the mezzo-soprano and contralto evokes the sensually seductive type of woman [...] The richer and earthier timbre of the lower female voice suggests the basically instinctive nature of such gipsy characters as Azucena in *Il Trovatore* and Preziosilla in *La Forza del Destino*. These connotations explain why the figure of Carmen is more tellingly impersonated by a mezzo-soprano than by a soprano. Contrasted with the purity and innocence of a soprano, the lower female voice can sound even tainted when it portrays women who pursue their intrigues of envy and jealousy with demonic will-power⁶²⁸.

L’equazione di Mitchells vuole che più la voce è scura e più il personaggio è conscio del proprio potenziale erotico. Addirittura Patricia Adkins Chiti ne fa risalire le radici a un

105-260; in particolare per la vocalità verdiana v. anche Celletti 1974 e Conati 1996.

627 Mitchells 1970-1971, pp. 50, 52-53. La voce rivelerebbe anche dettagli fisici del personaggio che la possiede. Così per esempio chi canta con voce più acuta deve per forza essere un personaggio più giovane: «on the operatic stage, young persons are usually endowed with a high voice and old persons with a low voice. If the roles in an opera belong to three different age groups, it can be expected that the young man will be cast as a tenor, the middle-aged man as a baritone and the old man as a bass: the greater the age, the lower the voice» (Ivi, p. 49).

628 Ivi, p. 55. Una considerazione della vocalità basata sempre su motivi ‘fisiologici’ si ritrova, immutata, a quarant’anni di distanza, nella recente monografia dedicata alle eroine femminili verdiane Rutherford 2013.

passato remoto, a quando in Medio Oriente le donne che esercitavano la professione di cantanti, sacerdotesse e prostitute nei templi delle dee Asherah and Astarte – proprio la stessa venere orientale di cui l'Asteria boitiana portava inizialmente anche il nome – venivano selezionate innanzitutto in base alla loro voce brunita⁶²⁹. Dunque nessun timbro meglio di quello del mezzo avrebbe potuto esprimere la sensualità di Asteria. Esso si sarebbe sposato perfettamente anche con le sue origini esotiche, circonfuse di mistero e malia, un attributo certamente non secondario per un carattere nel quale i critici avevano individuato, con intento 'storiografico', il simbolo dell'Orientalismo che incombeva su una Roma sull'orlo della decadenza⁶³⁰.

Catherine Clément ha tentato un moderno approccio storiografico allo studio della questione della vocalità, aspetto più sacro dell'opera, per individuare la funzione drammatica delle differenti tipologie vocali, applicandovi lo stesso metodo utilizzato dagli storici per studiare i movimenti religiosi, «by studying the use they make of history»⁶³¹. Sulla base della classificazione proposta da Gilles De Van una ventina di anni or sono limitatamente all'opera verdiana⁶³², la studiosa ha redatto un ulteriore codice, affine al precedente, ampliando l'ambito di indagine a tutto l'Ottocento e all'inizio del Novecento europeo – gli esempi presi in considerazione partono dall'età di Mozart per arrivare fino all'inizio del Novecento – e coinvolgendo non solo i caratteri individuali, ma anche, con esiti assai più originali e interessanti, le masse. La classificazione delle tipologie vocali in relazione ai ruoli drammatici è stata riformulata e ampliata, ma è rimasta molto simile a quella già codificata, perché all'interno della tradizione presa in considerazione anche da Mitchells si possono rintracciare le stesse costanti. Così, anche ammettendo che «no scheme that correlates voice types – soprano, tenor, baritone – and type of characters will apply to every opera in the repertory», anche la Clément ha concluso che «some generalizations are possible»⁶³³.

Un occhio di riguardo è stato riservato alla componente femminile, partendo inevitabilmente dal registro sopranile, il timbro delle indiscusse protagoniste della maggioranza delle opere ottocentesche. Associate alla voce del soprano troviamo solitamente le vittime: «humiliated, hunted, driven mad, burnt alive, buried alive,

629 Adkins Chiti 2000, pp. 64-65.

630 Romagnoli 1924, p. 167.

631 Clément 2000, p. 17.

632 Gilles de Van 1992.

633 Clément 2000, p. 22

stabbed, committing suicide»⁶³⁴; viceversa il mezzosoprano, che con il suo timbro più materiale, «far from a fresh young voice», trasmette subito un'idea tutt'altro che di passività – «the mezzo possesses active thought» – e spesso è capace di violente reazioni – «she is capable of violent contestation»; questo suo atteggiamento propositivo e attivo conferirebbero spesso al mezzosoprano un carattere quasi mascolino⁶³⁵. Emblematico di questa interpretazione del mezzosoprano è proprio il personaggio di Carmen, particolarmente caro alla musicologia di impronta femminista: «Carmen poses resistance to each and every order: “libre elle est née, libre elle mourra”. Indeed, the best definition of the mezzo is through that freedom – freedom to murder, and freedom to meet death if necessary»⁶³⁶. L'altra principale caratteristica di questo registro vocale è dunque proprio l'autodeterminazione, che lo colloca agli antipodi rispetto alla passività del soprano.

Applicare lo stesso schema per leggere la distribuzione delle voci nel *Nerone* in particolare, ma più in generale anche nella restante produzione boitiana, si rivela vano, poiché le scelte che il Maestro compì anche in campo vocale si collocano decisamente ai margini della tradizione romantica. Nella sua ultima opera il principale protagonista, 'innamorato', rimase tenore; ma Boito ritornò a presentare al pubblico, come già aveva fatto con il primo *Mefistofele*, un altro baritono innamorato, Fanuèl, giovane predicatore cristiano, cui calza comunque anche la voce dei pensatori. La scelta in controtendenza rispetto alla convenzione vigente non coinvolge solo i personaggi maschili, ma anche – e con esiti interessanti – quelli femminili.

Come ci spiazzano le scelte onomastiche dell'autore, quando ci accorgiamo che fra le due ha attribuito un nome celeste e candido alla fanciulla più legata alla dimensione materiale e, viceversa, un nome sanguigno a quella dalla più spiccata dimensione spirituale, allo stesso modo ci stupisce la scelta sul versante vocale, poiché ognuna di loro si ritrova in sorte la voce all'apparenza meno indicata per esprimere la propria personalità. Se da un lato la giustapposizione simultanea del registro di soprano

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Cfr. Mitchells 1970-1971, p. 55: «the lower female voice draws nearer to the region of the male voice and thereby qualifies for conveying the hard and aggressive character of such figures». È il caso del mezzosoprano trattato come «voice of weakness», in ruoli *en travesti* di giovani imberbi, come Cherubino delle *Nozze di Figaro* e Octavian del *Rosenkavalier*: «they run the gamut of nineteenth-century stereotypes of women: fearful, grasping, treacherous, weak, and complaining» (Clément 2000, p. 25).

⁶³⁶ Clément 2000, p. 23. Sul personaggio di Carmen v. McClary 1992.

e mezzo è la più tradizionale e frequente accoppiata per quanto riguarda i personaggi femminili, soprattutto laddove la vicenda è costruita intorno a un triangolo amoroso, dall'altro la loro distribuzione nell'economia dell'opera risulta assai particolare, poiché tanto il registro sopranile suona inappropriato per Asteria quanto quello mezzosopranile per Rubria.

Non c'è infatti personaggio più passivo del mezzo Rubria, completamente in balia degli eventi: il fatto che la sua preghiera del I atto venga esaudita – Fanuèl non parte in effetti più – non dipende certo dall'aver affrontato il problema, ma da una casualità (un miracolo forse, per chi come Nardi trova un messaggio cristologico celato dietro al *Nerone*?); il peso del peccato ignoto che la giovane sopporta per tutta l'opera potrebbe facilmente essere alleggerito con una confessione per la quale però le manca il coraggio. È una conseguenza logica che il suo unico gesto eroico, il tentativo di salvare Fanuèl e i cristiani nel IV atto, non vada in porto. Allora, scoperta la sua vera identità, Rubria non sa far altro che svenire: in questo stato di completa passività, che per un carattere come il suo è praticamente una condizione ideale, è trascinata dai *bestiarii* nel circo, dove finalmente troverà la morte.

Le inusuali scelte boitiane in ambito vocale, quelle che avevano già fatto storcere il naso agli spettatori del primo *Mefistofele* nei lontani anni sessanta e che il Maestro tornava a proporre con il *Nerone* più di mezzo secolo dopo, passarono questa volta inosservate: negli anni venti del Novecento nessuno fu più disturbato né alcun critico giudicò la decisione azzardata o inadatta. Certamente gli spettatori del *Nerone* erano ormai avvezzi a vedere stravolti «convenzionalismi» ormai datati. In realtà però fu anche Boito stesso a stemperare la sua scelta, rendendola il meno drastica possibile, cosicché gli spettatori non dovettero avvertire una grande differenza fra la vocalità di Asteria, soprano, e quella di Rubria, mezzo⁶³⁷. Nemmeno il libretto edito da Ricordi aiutava, perché, come consueto, ometteva di precisare i loro rispettivi registri accanto alla lista delle *dramatis personae*.

Dalle parole di un anonimo cronista della *première* traspare la confusione fra i registri: il ruolo affidato ad un soprano come la Raisa, pure interprete impeccabile, non era particolarmente indicato per far risaltare pienamente le sue doti vocali, mentre la

⁶³⁷ Emanuele d'Angelo ipotizza che in realtà anche nel caso del primo Faust Boito avesse optato per una vocalità baritonale dai confini non troppo nitidi, che lo studioso definisce «baritenorile». V. *supra*, nt. 624.

voce della Bertana risultava tutto sommato leggera: «la Raisa (Asteria) fece ammirare la sua voce squillante e il suo talento artistico in una parte non di grandi risorse ma di molta difficoltà; una soavissima Rubria [fu] Luisa Bertana»⁶³⁸.

La differenza fra i registri delle eroine neroniane dovette risultare evidente in effetti solo a livello meramente timbrico, di colore della voce. Ascoltando un'incisione o sfogliando lo spartito a tavolino si può in effetti constatare come venga meno, dal punto di vista della scrittura, l'utilizzo tradizionale dei due registri, soprattutto di quello più grave. Infatti la gamma delle altezze a cui Boito sceglie di far cantare Rubria sembra assai limitata: se per gran parte dell'opera la voce non scende al di sotto del do_3 , non è raro imbattersi in note assai acute per un mezzo: la sua parte è costellata di fa_4 e sol_4 , addirittura si spinge fino ad un la_4 , all'attacco di una frase⁶³⁹.

Se limitassimo per esempio l'ascolto dell'opera al solo atto I, non saremmo in grado di identificare con chiarezza il registro di Rubria. Nella suo *Padre nostro* la voce non sale così in alto da poter definire l'interprete un soprano, ma soprattutto non scende nemmeno così in basso da poterla classificare invece come mezzo. Questa mancanza di una netta distinzione era probabilmente voluta da Boito, che infatti nella già citata carticella intitolata *Armonie / Intervalli e ritmi*, prescrive per la vergine cristiana l'utilizzo del «registro medio» della voce⁶⁴⁰. Di contro Asteria raggiunge spesso, pure insistendovi, altezze tanto gravi quanto quelle dell'altra, al limite dunque delle sue possibilità vocali: il do_3 è una nota che incontriamo assai frequentemente anche nel suo rigo, anzi raggiunge persino un si_2 ⁶⁴¹.

I due momenti in cui le due donne si confrontano direttamente in scena (atto I e atto III) dovrebbero essere quelli più adatti per far risaltare per contrasto, insieme ai loro caratteri antitetici, anche gli smalti di due voci per natura così differenti; e invece sono proprio quelli in cui più stentano a distinguersi, perché Rubria mantiene la sua voce nella tessitura medio-acuta, mentre Asteria sfrutta soprattutto quella medio-grave. Un esempio eloquente a questo proposito è la cellula di duetto dei fiori fra le due

638 Leggo l'articolo come stralcio di una cartella di rassegna stampa conservata insieme a molti altri nella Cartella Boito - CMT Rassegna stampa, presso il Museo teatrale Schmidl di Trieste. il ritaglio è privo delle indicazioni dell'autore e della testata da cui è stato estrapolato.

639 Sp, p. 261.

640 Venezia, Fondazione Cini, Boito, XXI.C.28.

641 Sp, p. 165.

protagoniste che segue la preghiera della giovane cristiana⁶⁴²: il canto di entrambe si snoda intorno alle medesime altezze; a tratti addirittura quello di Rubria sovrasta quello di Asteria (Es. 20).

Così la distanza fra le due donne agli antipodi l'una rispetto all'altra, che già si accorcerà nel momento in cui ci renderemo conto che il peccato di entrambe in fondo è il medesimo, è ulteriormente ridotta sotto il profilo vocale: le donne di Nerone sono molto più vicine di quanto si possa immaginare e più che mai da questo confronto emerge la loro complementarità di «figure opposte ed egualmente perfette»⁶⁴³ di un ideale femminile tutt'altro che univoco.

A. *allarg.* *a tempo* O so-a - ve pre - ghie - ra!

R. Li - be - re-ci dal ma - le. A - ni-ma che fo - spi - ri, -

A. *come un sospiro* *rall. un poco* O di-vi - ne pa-ro - le!

R. *a tempo* sor - gi e spe-ra. Spar-gia-mo in - siem le ro - se

A. *rall...* Il do - no - pi - o por - gi...

R. *3* e le vi - o - le sul - la ter - ra dei San - ti.

Es. 20: Duetto Asteria-Rubria (I atto): scambio di ruolo nella distribuzione dei registri vocali.

Lo smalto puramente mezzosopranile di Rubria ha modo di manifestarsi unicamente nei momenti di confronto con l'amato Fanuèl, appunto baritono. Allora Rubria, non più costretta ad uniformare le proprie altezze in relazione ad Asteria, sfrutta

⁶⁴² *Ivi*, pp. 47 ss.

⁶⁴³ *Ds Mef*, p. 3.

di più la sua tessitura medio-bassa, spingendosi finalmente sotto il do_3 – solo una volta però giungerà fino al *si bemolle*⁶⁴⁴. Ciò accade per la prima volta nel III atto, proprio nel duetto con l'innamorato che segue la seconda fuga di Asteria: quando sta per entrare Simon Mago travestito da mendicante, percependo il pericolo, in corrispondenza della parola «Satana», Rubria si sofferma sul *si*₃, ribattendolo⁶⁴⁵. Ma è soprattutto nel momento dell'agonia, nella sezione del duetto che immediatamente precede la *berceuse* di Fanuèl, che c'è un netto e definitivo abbassamento di registro: la sua confessione *Servivo un falso altar* finalmente sfrutta in maniera espressiva i suoni di quella zona dal bel colore vellutato che è la prerogativa più apprezzata della mediana fra le voci femminili; infine il momento del trapasso è completamente intonato sulle note gravi che così raramente hanno fatto capolino nel resto dell'opera⁶⁴⁶.

Il Maestro non aveva lasciato disposizioni circa gli interpreti che avrebbe desiderato per la sua nuova opera: per il *title role* aveva pensato a Francesco Tamagno, in base alle cui doti vocali andava costruendo la parte del protagonista della sua nuova opera e la cui somiglianza con l'imperatore era resa impressionante dalla capigliatura fulva, che però morì prematuramente nel 1905⁶⁴⁷; 'ripiegò' allora su Enrico Caruso, con cui già, tramite Toscanini, si era messo in contatto all'inizio del secondo decennio del nuovo secolo⁶⁴⁸, ma anche lui ormai non c'era più quando il direttore, qualche anno dopo la morte di Boito stesso, decise che era giunto il momento di rappresentare il *Nerone*. In merito alle protagoniste femminili sembra invece che il Maestro non avesse mai espresso nessuna preferenza.

Toscanini non poté scegliere interprete migliore per la parte di Rubria dell'argentina Luisa Bertana, suo mezzosoprano prediletto in quegli anni, interprete particolarmente apprezzata di ruoli sia più lirici e leggeri, come Adalgisa – una parte all'epoca tutta proiettata verso la gamma acuta della voce mezzosopranile, in origine affidata appunto a un soprano – e Preziosilla, sia dalle sfumature più contraltili, come le verdiane Maddalena e Ulrica. La Bertana interprete di Rubria ci ha lasciato tre incisioni, registrate a Milano il 15 maggio 1924 per La Voce del Padrone su dischi «Grammofono» e nello stesso anno immessi nel mercato: sono il *Padre nostro* del I atto (DB733) sullo

644 Sp, pp. 277, 408.

645 Sp, p. 250.

646 Sp, pp. 395 ss.

647 De Rensis 1932, p. 243.

648 Ivi p. 245.

stesso supporto dell'aria di Simone del II atto *Ecco il magico specchio*, e i due duetti dell'atto IV.2 con Fanuèl (Carlo Galeffi) *Or tutto è confessato* e *Laggiù tra i giunchi di Genèsareth* (DB732)⁶⁴⁹.

Per contro Rosa Raisa, creatrice del ruolo di Asteria – di cui non mi risulta che invece siano rimaste interpretazioni dell'eroina del *Nerone* –, aveva una voce grave e robusta di soprano drammatico; tuttavia, educata al belcanto rossiniano da Barbara Marchisio, di cui fu una delle ultime allieve, aveva un'ottima tecnica nell'esecuzione dell'agilità combinata con la facilità di emissione nel registro acuto⁶⁵⁰. Le sue eccezionali doti vocali le consentirono di cimentarsi in un vasto repertorio che spaziava da *Norma* a *Falstaff*, da *Aida* a *Cavalleria rusticana*, fino ad *Andrea Chénier*. La voce particolarmente robusta nel registro grave le permise di sostenere addirittura ruoli quasi mezzosopranili, come quello di Rachel della *Juive*. Tale predisposizione verso le note gravi e il suo timbro brunito sono fattori che sicuramente permisero alla sua voce, nel caso specifico del *Nerone*, di amalgamarsi meglio a quella della Bertana.

Queste sue doti sono pienamente confermate nelle registrazioni che la cantante ha lasciato. In particolar modo è utilissima quella dell'aria di Margherita del *Mefistofele*, purtroppo trasportata mezzo tono più in alto rispetto all'originale, registrata per Vocalion (A0021) nel 1923 – quindi solo l'anno prima di creare Asteria. Nonostante la pessima qualità della registrazione, la voce è agilissima ma grossa, le note gravi risultano potenti e ben proiettate, soprattutto anche quando vengono raggiunte rapidamente dopo un acuto. Se fossero sopravvissute delle registrazioni dell'aria di Elena, ruolo che pure interpretò⁶⁵¹, probabilmente si sarebbe potuta fare una valutazione più proficua della sua arte vocale in relazione al personaggio di Asteria.

Gli studiosi che si sono occupati di vocalità in prospettiva drammaturgica si sono premurati di descrivere le schematizzazioni formulate a proposito di voci e tipi non come una regola inderogabile: sia Gilles de Van che Catherine Clément hanno sottolineato come l'ammissione di eccezioni in sostanza non smentisca l'esistenza di un

649 La pubblicità delle ormai rare registrazioni della Voce del Padrone è inserita in apertura su «La Lettura», XXIV/II, p. XI. *Or tutto è confessato*, il duetto che precede la morte della protagonista, può essere ascoltato anche sul web, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=FB_NyenHhZc>.

650 Per una biografia e una discografia di Rosa Raisa rimando a Mintzer 2001. Per aneddoti sul ruolo di Asteria in partic. v. p. 105.

651 Wearing 1982, p. 473.

codice⁶⁵². Già Mitchells aveva constatato che, spingendosi ai confini della «grande tradizione», questo codice sempre più spesso vacillava: è il caso del *Doktor Faust* (1925), in cui «Busoni disregarded the obvious correspondence between the Prince of Darkness and a dark voice when he cast the part of Mephisto in his *Doktor Faustus* for high tenor»⁶⁵³; tuttavia il compositore empoiese optò per una scelta non molto diversa da quella più di cinquant'anni prima proposta da Boito, e prontamente stroncata, nel suo primo *Mefistofele*.

La Clément riscontra e menziona differenti varianti già all'interno del medesimo sistema: a proposito del registro sopranile, cita *Turandot* come «the most important and symbolic exception of the early twentieth century»⁶⁵⁴, perfetto esempio di *femme fatale* operistica, non vittima, ma vincitrice. La voce del mezzosoprano sembra essere stata trattata dai compositori ottocenteschi già con maggiore libertà⁶⁵⁵. Particolarmente interessante risulta l'eccezione che la studiosa sceglie di evidenziare in quella tradizione che ha voluto i mezzosoprani nei ruoli delle seduttrici e delle antagoniste, la Charlotte del *Werther* (1892) di Massenet, un inusuale mezzo «who appears pure, innocent, and unhappy, like a soprano»⁶⁵⁶. Per spiegare la scelta anticonvenzionale del compositore la studiosa ricorre ad un altro esempio, quello di Brangäne del *Tristan und Isolde* (1865) di Wagner: entrambe dimostrerebbero perfettamente «how a pure heart can betray»; sono dunque sono mezzosoprani proprio a causa del loro tradimento, poiché «mezzo often betrays»⁶⁵⁷.

Osservando anche Rubria dalla medesima prospettiva, la scelta del registro vocale sembra chiarirsi: il duplice peccato della vergine, infedele sia ai propri voti di vestale sia alla «fede novella» che ha abbracciato, nel suo tentativo di conciliare e confondere insieme i due culti per i quali utilizza gli stessi oggetti – la lucerna virginale e i fiori delle vestali e delle martiri –, può essere considerato alla stregua del tradimento di Charlotte verso il marito e verso l'innamorato. L'eroina boitiana richiama alla mente un

652 De Van 1992, p. 7: «the exceptions form part of a logic governed by the interaction of factors; and those exceptions finally settle into a pattern that does not deny the code itself».

653 Mitchells 1970-1971, p. 53

654 Clément 2000, p. 22.

655 *Ivi*, p. 25.

656 *Ivi*, p. 24

657 *Ibid.* La Clément non considera però che il personaggio di Brangäne, da lei accostato a quello di Charlotte, in origine non era pensato per un mezzo, bensì per un soprano, come specifica la prima edizione della partitura dell'opera wagneriana (*Part Trist* 1860).

altro celebre ruolo di sacerdotessa traditrice, quello dell'Adalgisa belliniana – di cui la stessa Luisa Bertana fu apprezzatissima interprete – che, originariamente pensato per un soprano drammatico come Giulia Grisi, era già nella seconda metà dell'Ottocento interpretato sovente dal mezzo. Tuttavia per poter applicare efficacemente l'interpretazione della Clément anche al personaggio di Boito bisognerebbe entrare più a fondo in una questione che la studiosa non approfondisce del tutto, citando solo pochi e noti esempi di una storia dell'opera osservata con uno sguardo circoscritto ai soli capolavori internazionali, che tralascia invece una produzione 'minore', pure a volte di grande rilievo almeno nazionale. All'interno della stessa tradizione ottocentesca sono in realtà numerose le eccezioni al codice.

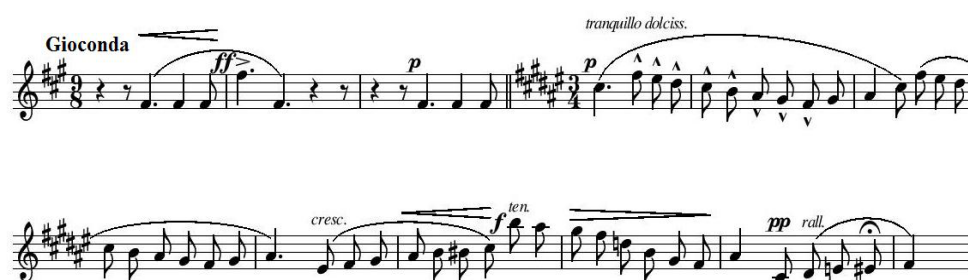
Nella seconda metà del secolo si iniziò a scardinare gli equilibri consolidatisi nei decenni precedenti. Non è poi così infrequente imbattersi nel sovvertimento di gerarchie drammatico-vocali ormai consolidate, che avevano imposto ai soprani e ai tenori i ruoli di giovani belli e senza macchia, innamorati e sfortunati, mentre avevano delegato ai mezzosoprani e ai baritoni quelli di intellettuali *agés*, antagonisti, servitori, genitori...

In questo periodo il soprano viene sempre più spesso scalzato dal suo ruolo romantico di protagonista assoluto, soprattutto quando si tratta di dar voce ad una terribile seduttrice, tipo diffusissimo proprio a partire da questi anni: ad accompagnare queste numerose maliarde dal fascino ambiguo e spesso pericoloso c'è solitamente il timbro vellutato e brunito del mezzosoprano, privilegiato appunto per le ragioni 'fisiologiche' suggerite sopra. Ed ecco i mezzosoprani indiscusse eroine, esotiche e micidiali, della già citata *Carmen* (1875) di Bizet, ma anche dell'altrettanto celebre *Samson et Dalila* (1877) di Saint-Saëns. Ma in questo periodo si incontrano i mezzosoprani in ruoli di fanciulle semplici come Charlotte e Rubria: sempre francesi sono i casi della Marguerite di Berlioz (1846) e della Mignon di Thomas (1866). Ben due sono i lavori boitiani che aderiscono a questa eccezione: non c'è infatti solo il *Nerone*, ma anche *La Gioconda* (1876), il più celebre libretto del periodo pre-verdiano e allo stesso modo l'opera di maggior successo durante gli anni dell'assenza di Verdi dalle scene⁶⁵⁸.

Il dramma per Ponchielli è interessante perché si presenta assai simile al *Nerone* sotto il profilo della distribuzione dei ruoli vocali fra i caratteri. La trama è piuttosto

658 Sulla *Gioconda*, v. Polignano 1985; sulla vocalità ponchielliana v. Salvetti 1977, in partic. pp. 466-470.

tradizionale: due donne si contendono l'amore di un unico uomo. Una – Laura – ha un carattere buono e remissivo, ed è riamata dal protagonista. Sarebbe completamente senza macchia se non fosse fedifraga al sacramento del matrimonio: anche per lei, che abbandona il tetto coniugale per ricongiungersi all'antica fiamma, Ponchielli sceglie, in linea con quanto constatata la Clément, lo stesso registro vocale che caratterizzerà l'infedele Charlotte di Massenet. Come è frequente in Boito – proprio con Rubria, ma anche con Desdemona – è un'orante, protagonista di una celebre preghiera alla Vergine – «Stella del marinar». L'altro carattere femminile, l'eroina eponima, è un soprano, innamorata invano dello stesso uomo. Anche lei è buona, ma è gelosa e ha un temperamento ardente. Non è certo una creatura angelica come l'altra: non è una donna remissiva, sa difendersi da sé, conosce ciò che vuole e lo persegue. Né tantomeno dipende da un altro uomo: ha creato con la madre cieca un nucleo familiare esclusivamente femminile e autarchico in cui lei, con il suo lavoro, garantisce il sostentamento, mentre la madre, pregando, la protezione e il perdono divini. È inoltre un'artista, quindi ha una posizione non del tutto regolare nella società. Soprattutto la sua vocalità ricorda molto da vicino quella di Asteria: pur mantenendo un canto disteso di ascendenza romantica, già la voce della Gioconda inizia a esprimere una personalità ambigua e priva di equilibrio, mediante una vocalità altrettanto tormentata «rotta nei rimi e lacerata negli intervalli» (Es. 21)⁶⁵⁹.



Es. 21: A. Ponchielli, *La Gioconda*, atto IV.2, aria di Gioconda (*Suicidiol*).

⁶⁵⁹ Salvetti 1977, p. 469. Sp Gio, p. 306.

A rendere ancora più impressionante la somiglianza fra le due donne, è l'inquietudine affascinante di certi dettagli del suo carattere, che Boito creò negli stessi anni in cui iniziava a subire il fascino delle Psilli incantatrici di serpenti⁶⁶⁰.

L'uomo amato, Enzo, manifesta lo stesso timore e la stessa repulsione verso la donna che lo ama, proprio come Nerone. Egli arriva a credere che la Gioconda abbia rapito, in un impeto di insana gelosia, il cadavere dell'adorata Laura. L'ha invece salvata da morte certa, per permettere ai due innamorati di fuggire insieme lontano dalle vendette del marito tradito. Pure sola, nel suo tugurio della Giudecca, accanto al corpo inerme della rivale, medita di ucciderla veramente: «Siam soli. È notte. Né persona alcuna | Saper potrà... profonda è la laguna»⁶⁶¹; la sua gelosia è simile a quella che nel IV.2 atto induce Asteria ad infierire sul cadavere di Rubria, per poi pentirsene subito dopo.

Gli epiteti che l'amato rivolge alla Gioconda evocano le stesse atmosfere lugubri e notturne e attingono alla stessa inquietante simbologia che caratterizzeranno anche Asteria: vi ritroviamo la descrizione di una donna, belva «furibonda» – Gioconda è «iena», Asteria lupa – e vagante la notte in mezzo ai sepolcri e, soprattutto, il paragone con una «maledetta Eumenide». Anche qui la connotazione in senso orrorifico di una donna ha lo scopo di far risaltare ancor più il candore dell'altra, dalle guance pallide, assimilata ad un angelo. Come nel caso della protagonista dell'ultima opera di Boito, si crea un cortocircuito fra l'aspetto di una creatura così spaventosa e il nome che Boito le attribuisce: Gioconda.

E. O furibonda iena
Che frughi il cimitero!
O maledetta Eumenide,
Gelosa della morte,
Dimmi ove celi l'angelo
Mio dalle guance smorte.
Parla! o in quest'ora lugubre
Convien che qui tu muoia...

(sguainando il suo pugnale e afferrando G.)

⁶⁶⁰ *Supra*, p. 165.

⁶⁶¹ Boito, *La Gioconda*, atto IV.2 (Nardi^b, p. 675).

G. (Oh gioia!

M'uccide!⁶⁶²)

Come si evince dalle sue stesse parole, la Gioconda brama di morire; in particolar modo desidera come Asteria che a darle la morte sia proprio l'uomo amato, mostrando la stessa masochistica ambizione e lo stesso atteggiamento attivo nei confronti del proprio destino.

Nell'opera di Ponchielli, oltre a ritrovare lo stesso sistema di antagonismi tipicamente romantico, secondo il quale appunto il mezzosoprano costituisce l'ostacolo alla felicità del soprano, vediamo ancora una volta un personaggio traditore. La rivalità amorosa fra le due donne nel *Nerone* è invece pressoché inesistente. L'imperatore non preferisce l'una all'altra, amandole entrambe per il piacere perverso che nelle varie occasioni rappresenta il loro corpo sacro: se Rubria l'aveva attratto quella volta in cui presso all'altare di Vesta l'aveva stuprata, in un'altra circostanza desidera ghermire, ancora in un luogo consacrato, anche Asteria, finta statua palpitante della dea Asteria-Ecate; la sua attrazione per Rubria poi non gli impedisce di condannarla a morte nel IV atto, esattamente come ha fatto, due atti prima, con Asteria, una volta scoperto che non si trattava di una dea ma di una semplice donna. L'unico episodio di rivalità è quello brevissimo della fine dell'opera, in cui Asteria, riconosciuta nell'amica morta la donna desiderata da Nerone, per un attimo perde il controllo e ne profana il cadavere, per ricomporsi subito dopo.

Nel *Mefistofele* non c'era traccia di antagonismo tra le protagoniste femminili: abitando in due dimensioni differenti, una contemporanea e reale e l'altra antica e ideale, non si incontravano neanche, per cui il confronto non era nemmeno diretto. Eppure la corrispondenza fra la coppia di protagoniste della prima e dell'ultima opera è impressionante: figlie della stessa poetica, Elena e Margherita avevano nel *Mefistofele* esattamente lo stesso ruolo archetipico che hanno Asteria e Rubria, e che più avanti verrà indagato. Come accade nel caso delle due donne del *Nerone*, anche «Elena è l'opposto di Margherita»: proprio come Rubria, «Margherita è l'innocenza, quasi l'ignoranza cristiana», mentre è caratterizzata dalla stessa «sensualità pagana» di Elena⁶⁶³.

⁶⁶² *Ivi*, atto IV.3 (Nardi^b p. 678).

⁶⁶³ *Ds Mef*, p. 2.

Boito aveva scelto per entrambe le donne del *Metistofele* il timbro del soprano, accostandole l'una all'altra e mostrandone la complementarità: entrambe vittime dei progetti del demonio attraverso Faust, rappresentavano due facce di una femminilità inconsapevole e perfetta. Egli voleva che fosse la stessa cantante ad interpretare entrambi i personaggi, tanto da prescriverlo nella disposizione scenica: «la stessa cantante eseguisce le due parti di Margherita e di Elena»⁶⁶⁴. Pure desiderava che fossero messe in evidenza le differenti istanze che esse rappresentavano dall'artista che avrebbe sostenuto i due ruoli: «grande studio della cantante che interpreterà le parti di Margherita e di Elena, sia quello di far spiccare al massimo grado il contrasto d'un tipo coll'altro, e di creare così due figure opposte ed egualmente perfette»⁶⁶⁵. Riuniti entrambi nell'interpretazione di un'unica esecutrice, fra due tipi in apparenza completamente diversi si creava inevitabilmente una perfetta corrispondenza fisiognomica oltre che vocale: doveva apparire straniante – e forse questo è proprio l'effetto che Boito voleva ottenere – constatare l'incredibile somiglianza tra una «modesta fanciulla di umili natali [...] bianca e rosa e biondissima [...] tipo nordico, tedesco»⁶⁶⁶ e «la più bella donna del mondo greco [...] più bruna di Margherita, tipo di bellezza orientale»⁶⁶⁷.

Ma se il giusto trucco e parrucco possono riuscire già da soli a far sembrare la stessa interprete sia una bionda fanciulla tedesca che una bruna principessa orientale, Boito scelse di differenziare ulteriormente i due personaggi e renderne l'individualità anche sotto il profilo vocale, mettendo a dura prova le capacità della sua interprete, costretta a cantare contemporaneamente due ruoli caratterizzati da scritture molto diverse. Ognuna delle due donne è identificata da uno stile vocale differente: l'«innocenza, quasi ignoranza cristiana» si accompagna ad un'emissione semplice, poiché «Margherita parla»; invece la «sensualità pagana» «declama»⁶⁶⁸.

Infatti in nessun punto dell'aria strofica di pazzia di Margherita, *L'altra notte in fondo al mare* – con l'eccezione di quello in cui pronuncia «anima mia» – ci sono note ribattute nel suo canto. La linea vocale, fino ad un certo punto assai lirica e spinta, impazzisce nelle rapide volatine del «passero del bosco» e in improvvisi passaggi leggeri,

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ivi*, pp. 2-3.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 2.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ds Mef*, p. 3.

per sfociare alla fine del ritornello in una lunga cadenza, fastidiosa perché attraversa continuamente il confine fra registro medio e acuto (Es. 22)⁶⁶⁹.

Margherita

co - me il pas - se - ro del bo - sco vo - la,
vo - la, vo - la, vo - la, - - vo - la
via. Ah! - di me - pie - tà!

Es. 22: A. Boito, *Mefistofele*, atto III. Cadenza aria di Margherita (*L'altra notte in fondo al mare*).

La tragica aria di Elena è anch'essa impiantata in *re minore* e, come l'aria di pazzia di Margherita, è una scena di follia e di visioni paurose, ma la scrittura vocale è assai differente rispetto a quella utilizzata per la precedente eroina. Non c'è da stupirsi per il fatto che Boito contemplates anche l'eventualità che il suo perfetto progetto drammaturgico, per ovvie ragioni musicali, potesse essere sconvolto, dividendo all'occorrenza tra due diverse interpreti i ruoli di Margherita e di Elena: «in casi eccezionali si potrà distribuire le due parti a due diverse artiste»⁶⁷⁰. Non tutte le interpreti infatti avrebbero potuto essere all'altezza di Maddalena Mariani Masi, che nella prima rappresentazione scaligera dell'attuale versione dell'opera «mise ogni cosa al servizio delle sue bellissime parti» e fu giudicata «adorabile come Margherita e come Elena; essa cantò sempre con sentimento squisito»⁶⁷¹.

In realtà la vocalità di Elena più che a quella di Margherita risulta incredibilmente affine proprio a quella di Asteria. La vicinanza delle due donne a livello di scrittura è facilmente intuibile confrontando fra loro proprio le principali arie di cui sono

⁶⁶⁹ Sp Mef, p. 181.

⁶⁷⁰ Ds Mef, p. 2.

⁶⁷¹ S.F., *Mefistofele di A. Boito al Teatro alla Scala*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXXVI/22 (29 maggio 1881), pp. 201-205: 202.

protagoniste nelle due opere: *A notte cupa* e l'unica aria di Elena, nel IV atto del *Mefistofele*, *Notte cupa, truce*.

L'aria di Elena è ambientata nell'Arcadia azzurrina e compostamente classica del IV atto del *Mefistofele*, un contesto completamente differente dalla notte nuvolosa della via Appia, ma il volto della principessa di Troia è tutt'altro che sereno e contrasta con l'idillio che la circonda. Le note di scena del libretto tacciono diversi particolari rilevanti, dichiarati invece dalla musica e dalle descrizioni della disposizione scenica. È infatti questa a specificare che, mentre le compagne intrecciano danze, Elena «sembrerà assorta cupamente in un tetro pensiero col capo chino e colle braccia raccolte e incrociate sull'alto del seno»⁶⁷²; procede poi lentamente e, «presa da fatale visione, s'avanza come un fantasma, colle braccia raccolte, coll'occhio trucemente a terra, senza gesti, sclamando con voce cupa: *Notte cupa, truce*»⁶⁷³.

E. Notte cupa, truce, senza fine funèbre!
 Orrida notte d'Ilio! Implacato rimorso!
 Nugoli d'arsa polvere al vento surgono e fanno
 Più cieca la tenèbra. Di cozzantisi scudi,
 Di carri strosianti, di catapulte sonanti
 L'etere è scossa! Si muta il suol in volutàbro
 Di sangue. I Numi terribili ruggono, l'ire
 Inferocendo della pugna; l'ispide torri
 Ergonsi tragiche, negre, fra la caligine densa.
 L'incendio già lambe le case. Veggonsi l'ombra
 Degli Achèi projette (bui profili giganti)
 Vagolar le pareti al lume torvo de' roghi.
 Ahimè! Tremano basi e vertici! Crollano mura!
 Si diroccano torri e tuona e sfolgora l'orbe! (pausa)
 Alto silenzio regna poscia dove fu Troja⁶⁷⁴.

L'affinità fra le arie di Asteria ed Elena è innanzitutto linguistica⁶⁷⁵: il lessico è molto simile, se non addirittura identico. Si possono infatti riscontrare diversi parallelismi fra una e l'altra, a cominciare dal dettaglio ambientale della «notte cupa»: l'aggettivo

672 Ds Mef, p. 67.

673 Ds Mef, pp. 67-68.

674 Boito, *Mefistofele*, atto IV. Lib Mef, p. 34.

675 L'aria di Elena è approfondita sotto il profilo linguistico in Buroni 2008-2009, pp. 199-201.

«funereo» da relazionare a «funèbre», l'ululato di Asteria-Luna al ruggito degli dèi che partecipano alla battaglia finale di Troia, inoltre vi ritroviamo i verbi «scuotere» e «vagolare» differentemente declinati.

L'aria comincia con un declamato – la peculiarità del suo personaggio già suggerita dalla disposizione scenica⁶⁷⁶ – di sapore tragico e antico, sulle stesse note ribattute: esso ricorda quello di Asteria all'inizio del dialogo con Simone del I atto ma anche quello di Rubria nel suo ruolo di vestale nell'Oppido del Circo del IV.1 atto (Es. 23a)⁶⁷⁷.

Elena
Largo

Not - te cu - pa, tru - ce, sen - za fi - ne fu -
nè - bre! or - ri - da not - te d'Il - lio! im - pla - ca - to ri - mor - so!

Es. 23: A. Boito, *Mefistofele*, atto IV, aria di Elena (*Notte cupa, truce*) – declamato iniziale.

Ma il «canto fermo»⁶⁷⁸ è immediatamente interrotto da improvvisi salti di ottava. La vocalità si fa subito spericolata, ma in senso diverso rispetto a quella dell'aria di Margherita: completamente assenti sono i passaggi leggeri e d'agilità, mentre alla voce, trattata ora come se fosse assai pesante, vengono insistentemente proposti bruschi salti, solo meno estremi rispetto a quelli di Asteria, poiché Elena evita di addentrarsi in quelli di nona, limitandosi entro l'intervallo di ottava.

La tessitura richiesta è un po' meno acuta rispetto a quella di Margherita: si ferma al la_4 , un semitono più in basso. Ma in compenso, se l'aria dell'altra protagonista si manteneva in un intervallo di altezze consoni alla voce sopranile, dal re_3 al si_4 , in quella di Elena Boito propone alla sua cantante – almeno riservandole la facoltà di scegliere se cimentarsi o meno nella prova – di arrivare a un la_2 , una nota impensabile per lo stesso

⁶⁷⁶ Ds Mef, p. 3.

⁶⁷⁷ Sp Mef, pp. 211 ss.

⁶⁷⁸ Cf. Mattei 1838 e *supra*, p. 76, a proposito del significato che questa definizione doveva avere per Boito.

soprano che ha cantato l'aria di Margherita, raggiunta dopo uno audace e breve arpeggio che partiva due ottave più in alto e, per di più, da eseguirsi in teoria *fortissimo* (Es. 23b).

Elena

Nu-go-li d'ar - sa pol-ve-re al ven - to sur-go-no e fan - no più cie-ca la te-ne - bra.
Di cozzan - ti - si scu - di e di car - risto - scian - ti e di cata-pul - teso -
nan - ti l'e - tere è scossa! si muta il suol in vo-lu-ta-bro di san - gue.

Es. 23b: A. Boito, *Mefistofele*, atto IV, aria di Elena (*Notte cupa, truce*) – salti.

Sempre la disposizione scenica riferisce nel dettaglio gli stati d'animo che agitano la regina durante il canto, in una *climax* di *pathos* e angoscia che coinvolge anche coloro che partecipano al racconto:

Alle parole: «Orrida notte d'Ilio», farà un gesto d'orrore, ma non molto marcato: quindi alle parole: «Implacato rimorso», rimarrà completamente immobile. [...]

Alle parole: «Al vento», alzerà con veemenza le braccia; da questo momento, sempre più invasa dalla sua tragica visione, accompagnerà anche col gesto la descrizione dell'incendio d'Ilio. [...]

Elena fa ancora un passo innanzi alle parole: «Di cozzantisi scudi»: e dirà con gran forza e con gesto eminentemente tragico: «Si muta il suol in volutàbro di sangue». [...]

Elena è sempre più commossa ed agitata, finché al grido «Ah!» [...] fa un gesto marcatissimo di terrore: lunga pausa: quindi risponde con voce lenta, cupa, fatidica, senza gesto: «Alto silenzio regna poscia dove fu Troja»⁶⁷⁹.

Solo alla fine del suo canto riprende la sua compostezza iniziale, «rimane immobile, in una tragica posa statuaria»⁶⁸⁰: «quando si libera da quel fatale ricordo, torna serena col suo maestoso e vaghissimo sorriso, adorno di soave calma e armoniosa passione»⁶⁸¹.

679 Ds Mef pp. 67-69.

680 *Ivi*, p. 69.

681 *Ivi*, p. 3.

Man mano che si inoltrava la seconda metà dell'Ottocento gli operisti italiani fra cui lo stesso Boito iniziarono a prediligere sempre di più una voce sempre brunita ed appesantita. La convenzione così radicata che la protagonista dell'opera dovesse essere il soprano fece sì che lo stesso registro venisse mantenuto, semplicemente aggiornando la vocalità con un'inevitabile ampliamento della gamma di sfumature scure, anche in quei ruoli tradizionalmente più indicati per un mezzosoprano. Nella seconda metà dell'Ottocento infatti non è così infrequente imbattersi anche in un soprano nel ruolo di donna fatale: è il caso delle già citate *Turandot* (1926) e *Kundry* (1884), ma anche della *Giulietta* di Hoffmann (1881), della *Thaïs* di Massenet (1894), della *Salomé* straussiana (1905) e più tardi di *Lulu* (1937).

Nella stessa produzione italiana non mancano gli esempi che anticipano e spiegano la scelta boitiana di affidare ad un soprano la parte di Asteria. Anzi, essi risalgono anche più indietro nel tempo rispetto a quelli europei. Si pensi alle tre celebri opere scapigliate: alla *Fosca* di Gomes (1873) o alla stessa *Elena* boitiana (1868, 1875) e alla *Gioconda* di Ponchielli (1876), ma anche alla *Dejanice* (1883) e alla *Loreley* (1890) di Catalani, alla *Tigrana* dell'*Edgar* pucciniano (1888), più giovani di qualche anno. Esse condividono un'altra particolarità: in tutte, con l'eccezione di quella di Ponchielli, si confrontano anche due figure antitetiche di soprani; e nel caso della *Gioconda*, dove l'autore opta per l'accoppiata più tradizionale di soprano e mezzosoprano, i ruoli classici risultano, come si è visto, invertiti. Purtroppo il ricordo di tutte queste eroine di una produzione 'minore' fu poi offuscato da quello del più celebre esemplare della loro stirpe, figura emblematica della *femme fatale* operistica, la *Turandot* pucciniana, l'unico soprano non «persecuted victim» che la Clément ricorda.

È interessante notare che Rosa Raisa, già apprezzata interprete di *Elena*, fu la creatrice non solo del personaggio di Asteria ma anche, due anni più tardi, di quello di *Turandot*. I melomani nostalgici tramandano la leggenda, divulgata dalla stessa cantante, che fu lo stesso Puccini a rivelarle che quello della protagonista eponima della sua futura opera sarebbe stato un ruolo perfetto per lei soltanto, e ciò avvenne proprio dopo averla ascoltata in una prova del *Nerone* alla Scala⁶⁸². Il particolare timbro del moderno

⁶⁸² L'aneddoto venne raccontato durante un'intervista che John Gutman fece alla diva e che fu mandata in onda a margine della trasmissione radiofonica della *Turandot* in scena al Metropolitan nel febbraio del 1962 (Mintzer 2001, p. 88). La Raisa asserì che Puccini, infiltratosi una volta di nascosto per assistere a una delle prime prove del *Nerone*, ma scoperto da Toscanini, fu da questo invitato ad andarsene: il compito di accompagnarlo all'uscita fu delegato proprio a lei. Sarebbe stato in questo

soprano drammatico, di cui la Raisa probabilmente rappresentava l'incarnazione nel panorama di quegli anni, è proprio quello preferito dai compositori a cavallo fra Ottocento e Novecento per dare voce, nei loro drammi, alle donne che pure affascinando incutevano timore.

Incantevoli ma inquietanti, tutti questi soprani sembrano accomunati dallo stesso destino: spaventare gli uomini amati, che appunto preferiscono ripiegare sulla femminilità più tradizionale e rassicurante delle loro rivali: Paolo preferirà Delia a Fosca, Enzo Laura a Gioconda, Admeto Argelia a Dejanice, Walter Anna a Loreley.

La loro rivendicazione di libertà, di perseguire attivamente il proprio destino turbava non solo i personaggi che esse invano amavano, ma anche lo stesso pubblico: Benedetto Croce, definendo Rubria «forse il più compiuto tra i caratteri femminili creati dal Boito», dimostrava di apprezzare soprattutto il fatto che «ella si aggirasse silenziosa intorno a Fanuèl [...] il suo fratello, il maestro, l'iniziatore, il consolatore»⁶⁸³. Tuttavia queste nuove donne cominciarono a ritagliarsi un posto sempre più ampio nella produzione artistica. La casistica non è forse così ampia come quella che ha permesso di classificare il soprano come «persecuted victim»; ma, proprio a partire da Elena, si può tracciare un percorso lineare che, dalla fine degli anni sessanta dell'Ottocento si inoltra ben dentro il Novecento, caratterizzando fortemente la parabola finale della «grande tradizione», perché quella che Boito scelse per le sue eroine più sensuali è la tipologia vocale che si ritrova più spesso accostata nell'opera italiana al ruolo della *femme fatale*.

istante che il compositore, dopo averla sentita cantare appena la scena iniziale dell'opera di Boito, le avrebbe dichiarato: «[Turandot] it is a role I can just see you and hear you» (Mintzer, p. 114). Nessun'altra fonte attesta l'aneddoto raccontato dalla diva né tantomeno la presenza 'illegale' di Puccini ad una delle prove. L'epistolario pucciniano sembrerebbe smentirne la presenza in effetti solo alla prova generale del *Nerone*, tenutasi il 29 aprile 1924, poiché il compositore qualche mese più tardi scrisse offeso a Toscanini, lamentandosi proprio perché non gli era stato permesso di assistervi. Cfr. Puccini a Toscanini, 4 agosto 1924 (Gara 1958, pp. 553-554). A corroborare però l'ipotesi di veridicità dell'aneddoto raccontato dalla Raisa rimane un telegramma che Angelo Scandiani inviò oltreoceano a Herbert Johnson il 7 ottobre 1924, per comunicargli, poco tempo prima della scomparsa del compositore, che questi insieme a Toscanini aveva risolto che il *title role* sarebbe spettato alla Raisa. Il telegramma, appartenente alla collezione di Charles Mintzer, viene citato dallo stesso in Mintzer 2001, p. 114.

683 Croce 1914, p. 274.

2. Dualismo femminile: *fragilité* e *fatalité*

Era l'inizio degli anni Sessanta e il giovane Poeta, appena ventenne, non aveva ancora scritto per il teatro musicale. Da poco si era conclusa la sua formazione presso il Conservatorio di Milano, dove aveva terminato gli studi nel 1861; da poco aveva cominciato a vagheggiare alcuni progetti ambiziosi, quando iniziò a pubblicare, sparse su periodici, le poesie che confluirono poi *Libro dei versi*⁶⁸⁴. *Dualismo*⁶⁸⁵, che inaugura l'attuale raccolta, è una sorta di manifesto della poetica propria – «le sue confessioni, la sua professione di fede», come dirà Benedetto Croce⁶⁸⁶ – nonché dell'intero movimento scapigliato di cui egli fu uno dei principali esponenti⁶⁸⁷.

Inutile è indugiare nella spiegazione di questa poetica di antitesi, che rimarrà una costante nell'intera produzione dell'autore, fino alla morte: «l'uomo è luce ed ombra, farfalla angelica e verme immondo, angelo caduto e demone che si eleva, diviso tra due piani e tra due sorrisi, tirato in opposte direzioni...»⁶⁸⁸ erano, già all'epoca di Croce che elogiava Boito ancora vivo, «cose dette e ridette»⁶⁸⁹. Ciò che mi interessa soprattutto è che, assieme alla propria concezione dell'arte, vi si trova espressa anche un'idea del femminile che corrisponde perfettamente a quella del titolo della poesia, e che sarà una costante di una certa importanza in tutta la produzione del Maestro; ancor più interessante è constatare come nella fantasia del giovane Boito fossero già presenti *in nuce* proprio quegli archetipi femminili che avrebbero preso il sopravvento nell'immaginario della seconda metà del secolo: la *femme fatale* e la *femme fragile*.

Come si è già detto, la poesia, ebbe tre differenti edizioni: in ognuna l'autore apportò delle varianti, tagliando e modificando intere strofe. In quelle poi eliminate nella versione definitiva egli descriveva il fascino di donne agli antipodi le une rispetto alle altre, desiderando gli abbracci di entrambe, senza dimostrare preferenze: nella sua

684 Ricordo che la prima edizione della raccolta intera fu pubblicata in dattico con *Re Orso*, nel 1877 dall'editore torinese Casanova. Cfr. Nardi 1942^b, p. 1515.

685 Nonostante sia oggi il componimento introduttivo, non fu in realtà la prima delle poesie ad essere scritta ed edita: composta nel 1863 e pubblicata sul «Figaro» il 18 febbraio 1864, la anticiparono *A una mummia* (pubblicata sul «Museo di Famiglia» il 21 dicembre 1862) e il polittico di *Evocazioni* (*A una mummia*, *Un torso*, *Castello antico* e *Georg Pfecher* sull'«Almanacco» del «Pungolo» nel 1864). Cfr. Nardi 1942^b, p. 1515.

686 Croce 1914, p. 260.

687 V. Pagliai 1967 e Scarsi 1979.

688 Croce 1914, p. 260.

689 *Ibid.*

fantasia i «voluttuosi volti» di «psilli, ambubaie, e eterie», donne sensuali e discinte, come Elena e Asteria, si affiancavano a quelli di «meste vergini | Divinamente pure», come Margherita e Rubria, creature così angeliche e spirituali da risultare addirittura immateriali:

| | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| E sogno meste vergini | E sogno amplessi eburnei, |
| Divinamente pure, | Voluttuosi volti, |
| Più che non sien quest'esili | Psilli, ambubaie, eterie |
| Terrene creature. | Dai senti ardenti e sciolti. |
| E piango e quei sembianti | E fra i beati affanni |
| Di carità raggianti | Le forze dei vent'anni |
| Leniscono il mio duol. | Mi surgono nel sen ⁶⁹⁰ . |
| [...] | |

Questi ideali antitetici, incarnati da differenti tipi femminili, spesso si confondevano agli occhi del Maestro, che si incantava a contemplare un'unica bellezza, scovandone luci e ombre. Il tono è senz'altro leggero, ma anche il fascino della dedicataria – Paola Righetti – della canzone *Do mi sol... la do mi...* è definito secondo gli stessi parametri chiaroscurali, proprio negli stessi anni: così come il titolo contrappone l'arpeggio maggiore di do e il relativo minore, allo stesso modo il viso della donna è fonte di ispirazione di immagini antitetiche – «L'armonia del vostro viso | Mi ripete una canzon, | Che non so trascriver fiso | Né col verso né col suon; | Ora è bianca ed ora è bruna,

| Ora è sole ed ora è luna, | Ora è carne ed ora è runa, | La melodica vision»⁶⁹¹. Più spesso, in particolare nella sua produzione melodrammatica, entrambe le istanze si ritrovano giustapposte in personaggi distinti.

A dispetto del suo nome infiammato, Rubria è un personaggio candido ed etereo. Rappresenta appunto nell'opera il lato più debole della natura femminile, incarnando la fragilità tipica di un archetipo diffusissimo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quello della cosiddetta *femme fragile*. Questa perifrasi, così appropriata nel caso di un personaggio come lei, è un neologismo coniato negli anni settanta del secolo scorso per presentare un ideale di donna, passiva e sofferente, in netta contrapposizione con il tipo ben più celebre della *femme fatale*, rispetto al quale godette di minore attenzione da parte degli studiosi, ma che nella produzione della *fin de siècle* fu invece presente in egual misura. Il panorama internazionale abbonda infatti di saggi e monografie, più o meno recenti, interamente dedicati alla figura della *femme fatale*⁶⁹², mentre inespugnabilmente pochi contributi sono stati finora dedicati alla *femme fragile*; inoltre questi sono per lo più stati prodotti in area germanica e sono riferiti nello specifico alla produzione letteraria e artistica nella stessa lingua.

Lo scritto imprescindibile in cui fu concettualizzato il nuovo archetipo femminile, nonché coniato il neologismo, ancora oggi rappresenta il contributo più aggiornato e importante riguardo all'argomento: è la monografia di Ariane Thomalla, *Die «femme fragile», ein literarischer Frauentyp der Jahrhundertwende*, pubblicata all'inizio degli anni Settanta⁶⁹³. Più di venti anni dopo la *femme fragile* si ritagliò un piccolo posto anche nell'enciclopedia femminista *The Feminist Encyclopedia of German Literature*⁶⁹⁴, ma si tratta solo di una breve voce.

Secondo la definizione che ne dà la Thomalla, la *femme fragile*, in quanto appunto contraltare di un archetipo femminile dal carattere attivo, pieno di energia e voluttà come la *femme fatale*, è caratterizzata da una bellezza eterea e poco materiale, da una femminilità non ben sviluppata – «ätherische Seelenschönheit» e «unterentwickelte

690 Boito, *Libro dei versi*, *Dualismo*, varianti eliminate. Nardi 1942^b, pp. 1516-1517.

691 *Id.*, *Do mi sol... la do mi - canzone*, Nardi 1942^b, p. 1365. La poesia fu scritta il 26 gennaio 1865 e Boito ne compose sia i versi che la musica. L'edizione del componimento edizione del 1924 di Bottega di Musica e Poesia nel 1924, oltre all'edizione a stampa, include anche la riproduzione anastatica dell'autografo boitiano.

692 Da Praz 1948, a Allens 1983 e Dijkstra 1986, per arrivare a Menon 2006.

693 Thomalla 1972.

694 Emonds 1997.

Weiblichkeit»⁶⁹⁵. Ciononostante non risulta meno attraente della *femme fatale*, né di questa è meno decadente sotto il profilo estetico – «nicht weniger morbide und dekadent als die perverse Grausamkeit der Femme Fatale»⁶⁹⁶.

La *femme fragile* può essere individuata sulla base di caratteristiche fisiognomiche ricorrenti: un aspetto pallido con «mistici» occhi grandi. Ma soprattutto è il suo *modus vivendi* particolare che permette di definirla tale: la sua esistenza è tale per cui la morte non rappresenta un cambiamento significativo⁶⁹⁷. Anche Jacqueline Bel delinea il breve ritratto della *femme fragile* che vive in bilico sull'orlo della tomba: «delicate, innocent and etherealized, often frailly poised on the brink of the grave»⁶⁹⁸. Sono tutte caratteristiche che si riscontrano in Rubria, che con la sua spiccata dimensione spirituale non sembra davvero una «terrena creatura», tanto più se confrontata con Asteria. Carattere passivo per eccellenza, in completa balia degli eventi, è inetta ad affrontare la vita.

La sua sostanziale passività fa sì che la *femme fragile* si sposi perfettamente a quell'ideale della protagonista dell'opera come «persecuted victim» descritto dalla Clément. Un personaggio come quello di Rubria non è certo un'eccezione nel panorama operistico ottocentesco. Arthur Groos, parlando della *Bohème* pucciniana opta per ricondurre il celeberrimo personaggio della tistica Mimì proprio al tipo della *femme fragile*, anziché a quello pure affine della *grisette*⁶⁹⁹. Sulla base dello studio della Thomalla, il musicologo vede nella diffusione della tubercolosi durante l'Ottocento una delle cause del successo di questo nuovo tipo di donna anche nell'opera, che si affermò soprattutto a partire dal romanzo *Dame aux camélias* (1852) di Dumas figlio, portato al successo sulle scene liriche appena l'anno successivo da Verdi e, qualche anno più tardi, nel teatro di prosa dall'interpretazione di Sarah Bernhardt, producendo «una legione di tistiche», affascinanti nella loro condizione di inferme⁷⁰⁰.

La nascita del *topos* della moderna *femme fragile* va collocata in realtà pochi anni prima. Il prototipo è senz'altro da ricercare nelle protagoniste dei racconti fantastici

695 Thomalla 1972, p. 13.

696 *Ibid.*

697 *Ivi*, p. 19.

698 Bel 2002, p. 58.

699 Groos 1996, p. 51: «Pur avendo Mimì molte affinità con una donna della classe operaia, una *grisette*, la somiglianza più ravvicinata è quella con un tipo letterario ottocentesco, la *femme fragile*».

700 *Ibid.*

di Hoffmann prima e di Poe dopo, in particolar modo Ligeia. Boito, appassionato lettore dello scrittore americano, conobbe sicuramente questo e altri personaggi ad esso affini: Ligeia è infatti la protagonista della novella eponima che confluisce nella raccolta delle *Histoires extraordinaires* tradotte in francese da Baudelaire, di cui il Maestro possedeva una copia nella sua biblioteca, ancora oggi presente nell'inventario⁷⁰¹.

Ma il prototipo di questo archetipo femminile affonda le sue radici ancora più indietro nel tempo, addirittura a Dante⁷⁰²: già Beatrice, la protagonista della *Divina Commedia*, sarebbe infatti la progenitrice della stirpe delle *fragiles*. È interessante notare che Boito, per definire la dimensione floreale e mistica proprio del personaggio di Rubria, in particolare nel III atto – ma lo stesso succede anche, per esempio, per quello di Desdemona⁷⁰³ –, attinse ampiamente alla poesia dantesca, riprendendone lessico, immagini e simbologia⁷⁰⁴. Anche il personaggio shakespeariano di Ophelia, assai caro agli artisti ottocenteschi, è un esempio *ante litteram* della *femme fragile*⁷⁰⁵: di lei Boito fece la protagonista del suo primo libretto, l'*Amleto* (1865, 1871) per l'amico Franco Faccio; la morte della fanciulla è il fulcro drammatico dell'opera, oltre ad essere uno dei momenti più felici sotto il profilo musicale.

La morte è dunque l'antidoto a una 'inutile' condizione esistenziale e perciò, nonostante sopraggiunga *ante diem*, non è da interpretare come un evento necessariamente negativo. È proprio per dare ancora di più l'idea dell'ineluttabilità del suo destino che la *femme fragile* il più delle volte è gravemente malata – «weak, helpless, and sickly» – come sintetizza Friederike Emonds: «her ill condition typically leads to an early, beautiful death in which she finds her fulfillment»⁷⁰⁶. Ma la presenza della malattia non è strettamente necessaria, poiché essa non è altro che un semplice mezzo per raggiungere un fine: se Ofelia e Margherita sono comunque malate – ma la loro non è infermità fisica, bensì mentale, poiché entrambe impazziscono – Rubria non lo è affatto.

La morte di Margherita è assai tradizionale: il 'solito' svenimento che spesso esattamente coincide con il momento del trapasso: «Margherita fa ogni sforzo per

701 Boito avrebbe pure potuto conoscere il personaggio di Ligeia già nel periodo in cui stava scrivendo la sua tragedia *Nerone*, tuttavia l'edizione delle *Histoires extraordinaires* che egli possedeva risale al 1903.

702 Thomalla 1972, pp. 19, 109; Emonds 1997, p. 165.

703 Cfr. Viale Ferrero 1994, p. 287; *supra*, p. 129.

704 *Ibid.*

705 Thomalla 1972, p. 110.

706 Emonds 1997, p. 166.

mettersi in ginocchio per dire: “Padre santo”; ed alle parole: “Protegette questa che a voi si volge”, si alza a poco a poco come se vedesse un raggio di paradiso: poi vacillante [...] si stacca da Faust e gli dice quasi parlato: “Enrico... mi fai ribrezzo!” e cade morta sul giaciglio⁷⁰⁷». La bellezza della sua morte è tutta racchiusa solo nel suono delle voci «dall’alto», gli angeli che ne sanciscono il perdono e la salvezza.

Incantevole risulta invece la fine di Ofelia secondo l’ambientazione boitiana. Il luogo in cui avviene è un angolo «romito nel parco d’Elsinora»⁷⁰⁸, descritto nel libretto come tanto rassicurante e pieno di pace quanto le sponde fiorite del fiume arcadico del Sabba classico del *Mefistofele*: «a mezzo della scena scorre un ruscello, alle cui sponde sinuose s’assiepano cespugli di fiori. Un salice piangente bagna i suoi rami nell’onda. L’ora è il tramonto. Una luce calda indora il paesaggio»⁷⁰⁹. È in questo *locus amoenus* che Ofelia si reca per piangere l’indifferenza di Amleto, preparandosi alla sua morte, infiorata e melodiosa: «Ofelia, cantando, va verso il salice, penetra fra i cespugli e il canneto e svanisce tra le fronde. Poco dopo il suo corpo, circondato da fiori, galleggia sull’acqua. Aurora lunare. Cala la tela»⁷¹⁰. La scena della fine di Ofelia è emblematica come dimostrazione dell’altra caratteristica fondamentale che deve avere il momento culminante dell’esistenza della *femme fragile*, oltre alla precocità: l’essere bellissimo.

Una morte ugualmente prematura attende Rubria che non è malata né pazza, e perciò bisogna appunto che sia introdotta da una causa esterna, quale il martirio. Condannata come Margherita, la fanciulla è impotente di fronte ad essa. Molto più di quella di Margherita ma anche di quella, pure incantevole, di Ofelia la sua morte è eccezionale sotto il profilo estetico. Ad essere tale però non è tanto il momento in cui esala l’ultimo sospiro, che avviene di fatto in un luogo tanto fosco quanto il carcere di Margherita: il tetro spoliario del circo, in mezzo al quale, «sopra un letto funebre», vediamo «giacente come una morta, una donna in veste bianca», prossima a spirare⁷¹¹; ma piuttosto il momento stesso del martirio. La fanciulla, spogliata degli abiti di vestale e, insieme alle altre donne cristiane, abbigliata «come la Dirce del marmo Rodiano, inghirlandata di verbene, colle mani legate e fra le mani un tirso od altri emblemi

707 Ds Mef, p. 63.

708 Boito, *Amleto*, atto III.2. Nardi 1942^b, p. 532.

709 *Ivi*, p. 534.

710 *Ivi*, p. 536.

711 Lib, p. 82 (atto IV.2).

bacchici»⁷¹², viene avvinta al dorso di un toro per far rivivere, insieme ad altre, il mito della nota regina tebana sull'arena.

La composizione fatale è ispirata a capolavoro della scultura antica, che garantisce la bellezza ideale di una scena censurata alla nostra vista ma vividamente descritta dall'imperatore che contempla lo spettacolo: dalla soddisfazione che traspare dalle sue parole, intuiamo che è stato raggiunto il risultato sperato. La fine di Rubria non è bella solo secondo i canoni classici della scultura antica, ma si sposa anche a quelli modernissimi, perfettamente decadenti, di Nerone che, al pari del suo creatore, profferisce la sua fede per un'«Arte reprobata», compiacendosi della scena da lui ricreata: egli non può trattenere la sua ammirazione mentre esclama compiaciuto «il Mostruoso è il Bello!».

Poiché muoiono tutte giovanissime, per la loro *naïveté* e incapacità di affrontare la realtà che le circonda, ma allo stesso modo per il loro aspetto angelico, le *fragiles* hanno spesso caratteristiche marcatamente infantili: «their frail and underdeveloped body resembles a child's»⁷¹³. Sarebbe questo uno dei tratti più moderni di tale archetipo, poiché la frequente attestazione dell'immagine della donna-bambina nella produzione artistica della *fin de siècle*, secondo la Thomalla, è da relazionare alla generale rivalutazione dell'universo infantile; tipicamente ottocentesca, essa tuttavia affondava le proprie radici fin nel secolo precedente, ma divenne evidente soprattutto durante il Romanticismo tedesco, che non perse occasione di dimostrare la propria nostalgia verso un'infanzia vista come perduta 'età dell'oro'⁷¹⁴.

L'elemento fanciullesco in Margherita e Rubria, entrambe giovinette di età imprecisata, ha modo di manifestarsi pienamente nell'opera, proprio in corrispondenza del momento della morte. È la pazzia a far regredire Margherita, ormai madre figlicida nonché matricida, allo stadio infantile. Gli accenti e gli atteggiamenti prescritti dalla disposizione scenica che ella manifesta in presenza di Faust, magicamente entrato nella prigione per salvarla dalla condanna a morte, sono palesemente bambineschi, e come tali vengono trattati anche dal punto di vista lessicale: la descrizione del seppellimento della madre «nel più bel sito del cimitero» è pronunciata «con semplicità da fanciulla»⁷¹⁵; inoltre

712 *Ivi*, p. 74 (atto IV.1)

713 Emonds 1997, p. 166.

714 Thomalla 1972, p. 71.

715 *Ds Mef*, p. 59.

lei stessa si lascia «condurre come una bambina»⁷¹⁶ da Faust; questi, compresa la situazione, si adegua alla nuova condizione pseudo-infantile di Margherita e inizia a parlarle con «con accento soavissimo d'affettuosa calma», «prendendola teneramente fra le sue braccia»⁷¹⁷.

Il ritmo placido e cadenzato che accompagna l'addio di Fanuèl introduce immediatamente la dimensione dell'infanzia anche nel momento della morte di Rubria. La giovinetta lo implora di raccontarle, mentre si addormenta, una storia già tante volte sentita – «Narrami ancora, mentre m'addormento, | Del mar di Tiberiade, tranquilla | Onda che varca in Galilea...»⁷¹⁸ – ed egli si rivolge a lei proprio come si fa con i bambini, invitandola a dormire: «Dormi quieta». Egli soddisfa la sua richiesta «quasi cullandola»⁷¹⁹ e «raccolgendola sul petto». L'andamento dondolante della barcarola che intona Fanuèl – che lo stesso Boito definì nei suoi appunti come «ninna-nanna» (*lallatio mortis*)⁷²⁰ – sembra proprio «quella cadenza languida di cuna» su cui Fanuèl fa oscillare nel suo racconto la barca di Gesù, mentre dalla riva «invita a stormi i bimbi sulla prora»⁷²¹.

L'elemento fanciullesco tipico della *femme fragile* dipinge l'immagine di una donna dalla sessualità innocente o pressoché inesistente, che dal punto di vista degli appetiti si colloca quindi agli antipodi rispetto alla sensualmente ingorda *femme fatale*, «an image corresponding to her disdain of anything sensual or physical»⁷²². Non bisogna tuttavia pensare che questa sua caratteristica le rendesse meno desiderabile agli occhi di un uomo – «however this asexuality is compensated by her cerebral spirituality, refined sensitivity, and grace»⁷²³. Può sembrare sorprendente, ma una *femme fragile* addirittura poteva risultata ancor più attraente di una *fatale*, poiché proprio le sue doti infantili di fragilità e passività erano capaci di risvegliare sogni erotici non scontati⁷²⁴.

La Thomalla dimostra come la sessualità sublimata della *femme fragile* rifletta un'ansia sessuale modernissima nei confronti di una figura femminile sempre più attiva: l'inetta e inesigente *fragile* attirava gli uomini proprio perché non era percepita come un

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 60.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Lib*, p. 86 (atto IV.2).

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ Parma, Biblioteca del Conservatorio, Boito, VI.E.34.

⁷²¹ *Lib*, p. 86 (atto IV.2).

⁷²² Emonds 1997, p. 165.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Thomalla 1972, p. 60. Quelle «erotischen Phantasie» così presenti, secondo Mario Pratz, che la studiosa cita, nella cultura europea romantica.

pericolo concreto alla sempre più vacillante superiorità fisica e intellettuale maschile⁷²⁵. Quale donna poteva dunque risultare più attraente, per un uomo effeminato e pauroso come il Nerone boitiano, della dolce e tranquillizzante Rubria? Egli infatti continua a fuggire di fronte all'immagine minacciosa di Asteria, che lo insegue dappertutto piena di desiderio; e nel II atto, una volta scoperto che il corpo che pensava appartenere a una statua è in realtà di una vera donna, per non essere più inseguito, la condanna a morte.

Per la delicatezza e l'innocenza insista nella sua natura, il paragone più immediato per la *fragile* è quello con l'elemento floreale⁷²⁶. La tradizione tardo ottocentesca restituisce infatti un'immagine di creatura in perfetta armonia con la natura⁷²⁷. Ecco infatti che non solo la morte di Ofelia è costellata dai fiori, ma anche la sua pazzia: ella appare in scena all'inizio dell'atto III.2 «ornata stranamente di fiori, e col grembiale pieno d'erbe e di pianticelle»⁷²⁸ e, piangendo il padre estinto, immagina di adornarne la tomba con viole, ligustri, napelli, gigli, vedovine, margherita, pervinche, genziane⁷²⁹. La figura di Margherita si presenta da subito come collocata in un *hortus conclusus*, il suo giardino di rustica apparenza, nell'atto II del *Mefistofele*, ha «fiori in gran quantità»⁷³⁰, mentre lei stessa se ne adorna le chiome – ha «fiori di campo in testa» secondo le didascalie sceniche⁷³¹. Ed esattamente come le sue 'sorelle maggiori' anche Rubria vive in una condizione di *unio mystica* con la natura fin dal suo primo ingresso in scena: nella sua sortita «porta dei fiori in un lembo della sua veste»⁷³²; in entrambe le scene dove è protagonista, come si è visto, è fortemente connotata dall'elemento floreale e, soprattutto, intona dei duetti dei fiori, quello, abortito e brevissimo, con Asteria nell'atto I, mentre infiorano le tombe dei santi, e quello nel III atto, quando è intenta insieme alle compagne cristiane a intrecciare ghirlande di mille fiori per le spose e le martiri. Anche Asteria, nell'ultimissima scena dell'opera, non sa darle miglior addio se non con un fiore.

La sostanziale assenza di una dimensione sessuale attiva e l'abbondanza di

725 Ivi, p. 69: «Ängstlich-infantile (zielgehemmte) Liebeswünsche werden auf ein weibliches Objekt gerichtet, das sich gefahrlos verehren lässt und keine männliche Aktivität fordert».

726 Ivi, p. 49.

727 Ivi, pp. 49 segg. In partic. p. 59: «Man liebte es, sich die femme fragile in solcher *unio mystica* mit der Natur vorzustellen, einer Natur, in der Pflanzliches und Seelisches fast identisch werden».

728 Boito, *Amleto*, atto III.2. Nardi 1942^b, p. 533.

729 Ivi, p. 534.

730 Ds Mef, p. 30.

731 Ivi, p. 81.

732 Tragedia, p. 30 (atto I)

metafore floreali delineano un ritratto de-umanizzato della *femme fragile*, caratterizzato da un alto tasso di artificialità e distanza. Si tratta di un aspetto che nella produzione tardo ottocentesca è stato enfatizzato, per esempio, con l'uso simbolico di colori candidi, quali il bianco, emblema dell'immacolato e dell'ideale⁷³³, che ricorre anche nel caso di Rubria, a partire dal dettaglio della veste. Ad aumentare l'irraggiungibilità e l'indefinitezza del suo del suo carattere concorrono, oltre all'elemento coloristico, diversi fattori già riscontrati: l'assenza di un nome fino al IV atto dell'opera, l'ignoranza circa le sue origini e la sua vera identità, l'abbondanza di perifrasi generiche a designarla.

Tutte le caratteristiche che riscontriamo in quelli che sembrano i caratteri più fragili e tradizionali della produzione boitiana, legati ancora alla tradizione romantica, sono in realtà fortemente presenti in tutta la l'arte della fine del secolo. Nonostante la minore rappresentanza negli studi scientifici, non bisogna pensare, come già accennato, che l'archetipo della *fragile* avesse minore importanza e fosse meno diffuso rispetto al suo contraltare, né che si possa trovare solo in una produzione 'minore': «graceful, dressed in white, fatigued and pale, childlike and above all sexually harmless, the *femme fragile* floats through the works of lesser and greater talents»⁷³⁴. In quanto riflesso dei fermenti di un'intera epoca esso è attestato infatti, tanto quanto quello della *femme fatale*, nelle opere dei più importanti scrittori del tempo:

If one expects to find this kind of stereotyping of women only in the works of lesser talents one will be severely disappointed. Because in the works of the great Austrian writers of the Turn of the Century, Hugo von Hofmannstahl, Arthur Schnitzler and Rainer Maria Rilke, these two types of women, the *femme fatale* and the *femme fragile*, are still clearly recognizable in spite of psychological differentiations and mythological dimensions. However these characters are not only products of adolescent male fantasy, but also case of studies of psychological insights. This is particularly true for Schnitzler whose work presents a literary alternative to Freud's psychoanalytical work⁷³⁵.

Entrambe, nonostante il loro ritratto antitetico, non sono altro che sintomi di uno stesso tentativo di fuga dalla realtà in un'epoca di incertezza verso un immaginario perverso e

⁷³³ Thomalla 1972, p. 47.

⁷³⁴ Brokoph-Mauch 1995, pp. 469.

⁷³⁵ Ivi, pp. 469-470.

nevrotico⁷³⁶.

Se da un lato il confronto con la moderna figura di una donna sempre più intraprendente e pericolosamente libera dai vincoli tradizionali faceva desiderare le *femmes fragiles* come un luogo sicuro in cui sfogare la propria ansia, mettendone in risalto i tratti effimeri, dall'altro ancora più esotiche e misteriose di quanto già non fossero di per sé risultavano, dal confronto con le precedenti, le donne fatali. Come Margherita e Rubria, ma anche Ofelia, possono essere ricondotte alla categoria appena presa in considerazione, si può fare altrettanto per le due eroine boitiane dell'antichità pagana, la cui incredibile somiglianza sotto il profilo vocale è già stata sottolineata, con l'archetipo fortunatissimo della *femme fatale*.

Questa, eroina prediletta degli artisti e dei letterati a partire dalla metà e sempre più verso la fine del XIX secolo, non è certo un'invenzione puramente ottocentesca. Nella produzione artistica occidentale le figure femminili dall'elevato tasso erotico, percepite come un pericolo dal genere opposto, discendono da una tradizione ancor più antica rispetto a quella della *femme fragile*: «the *femme fatale* is as old as literature» osserva la germanista Gail Finney nella sua monografia dedicata al rapporto fra l'immaginario femminile e il dramma moderno⁷³⁷. La cultura romantica riesumò dunque, per forgiare l'idolo dei propri sogni erotici, leggende della mitologia classica e della tradizione giudaico cristiana, ma anche personaggi celebri della storia reale: le figure di antiche sovrane spregiudicate come Messalina, Teodora e la stessa Agrippina vanno a confondersi con quelle mitiche sia pagane, come Medusa, Pandora ed Elena, sia bibliche, come Eva, Giuditta, Salomè.

Secondo la stessa Finney sarebbe proprio Elena di Sparta il personaggio in cui individuare la progenitrice di questo archetipo nella tradizione occidentale: «the lineage of the *femme fatale* may be traced back to Helen of Troy, whose beautiful face launched ten years of war and destruction. In her wake have followed a procession of sirens and gorgeous witches, vamps and *belles dames sans merci*»⁷³⁸:

The fatal woman comes into her own particularly during the second half of the nineteenth century, when she becomes a type as pervasive as the Byronic hero during the first half of the

⁷³⁶ Thomalla 1972, p. 61.

⁷³⁷ *Ivi*, p. 51.

⁷³⁸ Finney 1989, p. 51.

century. [...] The typical *femme fatale* of the nineteenth century is cold, arrogant, and inaccessible, yet irresistible; defiant of social convention; mysterious, enigmatic, and exotic, often Middle Eastern or North African; [...] the essential, defining quality of her nature, combining as it does beauty and death, is its two-sidedness: erotically fascinating yet dangerous, the fatal woman is the figure of an overcompensating reaction both to the sexual repressiveness of the era and to the waves of hysteria and feminism it produces⁷³⁹.

Sulla base di questa descrizione, ma in fondo anche già a causa del suo stesso personaggio di antica scendenza, la Elena boitiana, che ritroviamo ad inaugurare anche nell'opera italiana la moderna tradizione di *femmes fatales*, rientra a pieno diritto in questa categoria di donne pericolose, bellissime ed esotiche, e dunque irraggiungibili.

Nonostante infatti la sua appartenenza ad un universo rarefatto, placido e azzurrino, e ad una mitica età dell'oro 'innocente', nella quale il maligno della tradizione cristiana non ha alcun potere, come la sua stessa personificazione lamenta – «Al Brøken, | Fra le streghe del Nord, io ben sapevo | Farmi obbedir, ma qui fra stranie larve | Più me stesso non trovo»⁷⁴⁰ –, è un carattere fortemente caratterizzato in senso opposto, assai carnale e terreno, emblema, come già visto, della «sensualità pagana». È una bruna bellezza orientale, coperta d'oro fino ai piedi, che

non s'adorna di fiori, come Margherita, ma di ricchissimi gioielli. È più bruna di Margherita, tipo di bellezza orientale. Annoda la sua chioma sul sommo della testa. Gli [*sic*] scende una frangia d'oro sulla fronte e sul petto ed un monile splendidissimo gli pende dall'uno e dall'altro orecchio⁷⁴¹.

Infatti alla spontaneità di un fanciullesco ed effimero ornamento floreale, preferisce «ricchissimi gioielli in oro pallido cesellato e perle»: «orecchini di smeraldi», «due fasce in oro e perle per la testa», «braccialetti ai polsi», infine «collana»⁷⁴².

Altera e irraggiungibile, «cammina con passi misurati e armoniosi, degni d'un coturno tragico»: «ogni sua posa è statuaria, ogni suo gesto plastico», perché «ha

⁷³⁹ *Ivi*, p. 52.

⁷⁴⁰ *Mefistofele*, atto IV. Lib Mef, p. 33.

⁷⁴¹ *Ds Mef*, p. 82.

⁷⁴² *Ibid.* Questo corredo prezioso, oltre ad essere più che verosimile dal punto di vista storico, è particolarmente prestigioso: è infatti «copiato esattamente dai gioielli d'Elena, scavati nelle rovine di Troja dal dottore Schliemann» a partire dal 1873, che erano una delle più recenti e importanti scoperte archeologiche del tempo.

l'incedere regale». La sua bellezza divina sembra imperturbabile: consapevole di aver condotto una città alla rovina, il suo breve rimpianto cede rapidamente il passo a un «vaghissimo sorriso», tanto distaccato da rendere il precedente rimorso quasi poco credibile:

Voluttuosa come una Dea, è più Dea che donna. Pure di tratto in tratto un rimorso la invade. Il ricordo della strage d'Ilio è davanti ai suoi occhi. Ma quando si libera da quel fatale ricordo, torna serena col suo maestoso e vaghissimo sorriso, adorno di soave calma e armoniosa passione⁷⁴³.

La sua serafica tranquillità non deve ingannare, poiché è una donna assai pericolosa, «la causa dell'eccidio di Troja»⁷⁴⁴.

Così descritta l'eroina, più che dallo scalpello di uno scultore antico, come la Dirce, sembra uscita dal pennello di un pittore simbolista, una fra la schiera di principesse orientali con lo sguardo tranquillo e agghiacciante, ricoperte d'oro fino ai piedi. Anche Gustave Moreau, infatti, in quegli anni immaginava un'Elena assai simile. La regina di Sparta fu, assieme a Salomè, una delle figure femminili più care al pittore. Egli ne dipinse svariate versioni, la più celebre delle quali fu esposta al Salon parigino del 1880. In un notturno che trascolora già nell'alba la vediamo, sontuosamente abbigliata, poggiare i piedi su un basamento di rovine della città di Troia; la parte bassa del quadro è ingombra dei cadaveri dei troiani uccisi, ma, voltando la testa, lei guarda altrove con un enigmatico sorriso:

L'une [fra le tele di Moreau esposte al Salon del 1880] représente *Hélène*, debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éblouissant de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une châsse [...]; les yeux larges ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. À ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches, et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe [...] semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche⁷⁴⁵.

Lo stesso sguardo artificiale con gli occhi spalancati e fissi, la stessa posa catalettica

⁷⁴³ *Ivi*, p.3.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Huysmans 1902, p. 154. Del dipinto di cui si sono perse le tracce all'inizio del Novecento, rimane solo una riproduzione fotografica. V. Forest-Frostisi-Ducroux-Pinchon 2012, p. 12.

dell'eroina di Moreau contraddistinguono anche Asteria, nel ruolo della statua palpitante della dea «che sulla notte e sui terrori ha regno»⁷⁴⁶ di fronte a un penitente Nerone. Avvolta dal fumo degli incensi nella cella misteriosa del tempio di Simon Mago, la donna ostenta la ieraticità di una statua, parla con voce assente, come assorta in un suo altrove, «sempre immota, fissandolo [Nerone], con un accento languido di sogno»⁷⁴⁷. Il suo sguardo inespressivo e le sue movenze indolenti non sembrano di questo mondo: la vediamo, mentre l'imperatore le fa dono del suo monile di smeraldi, prenderlo e adornarsene «con uguale lentezza e cogli occhi fissi su Nerone»⁷⁴⁸.

Il ritratto che di lei delinea il supplice è quello di una figura crudele e indifferente. Come Elena, perfettamente in grado di tornare al suo consueto sguardo calmo e sereno dopo aver rivissuto l'eccidio di Troia, anche Asteria-Ecate appare assai sopra il dolore di Nerone, verso cui ostenta una sorta di «vaghissimo sorriso». L'imperatore ne lamenta l'impassibilità:

N. [...] Ma immota resti
 Dea degli alti silenzi, al par dell'astro
 D'onde tu migri nell'ore incantate.
 No... nel tuo core... uman sangue non pulsa
 Ma il freddo icore de' Celesti⁷⁴⁹.

Anch'essa, collocata su di un piedistallo in mezzo al tempio e illuminata da «un raggio iridescente» di «porpora» e d'«elettro»⁷⁵⁰, sembra uscita da un quadro di Moreau: l'iconografia di una delle sue celebri *Salomè*, che Mario Praz giudica fra le più efficaci restituzioni pittoriche dell'immagine della donna fatale⁷⁵¹, le calza a pennello.

A dispetto però di una pur lunga tradizione di donne belle e pericolose nella storia della letteratura e dell'arte occidentale, non è possibile individuare con precisione il carattere della moderna *femme fatale*, che sarà così pervasivo nella seconda metà del secolo, nella «prima parte del romanticismo», poiché le attestazioni non sono così numerose e pregnanti:

⁷⁴⁶ Lib, p. 42 (atto II).

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 44.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Ivi*, p. 45.

⁷⁵⁰ *Ivi*, p. 43.

⁷⁵¹ Praz 1948, 247-254.

Nella prima parte del romanticismo, fino a circa la metà dell'Ottocento vi sono in letteratura parecchie donne fatali, ma non v'è il tipo della donna fatale allo stesso modo che v'è il tipo dell'eroe byronico. Perché si crei un tipo, che è insomma un *cliché*, occorre che una certa figura abbia scavato nelle anime un solco profondo; un tipo è come un punto nevralgico. Una consuetudine dolorosa ha creato una zona di minor resistenza, e ogni qualvolta si presenta un fenomeno analogo, esso si circoscrive immediatamente a quella zona predisposta, fino a raggiungere una meccanica monotonia⁷⁵².

Fu proprio Praz nel 1930 a definire per primo il *topos* della «donna fatale» nel suo celebre *La carne, la morte, e il diavolo nella letteratura romantica*⁷⁵³, capostipite di una serie di innumerevoli studi ad esso dedicati. Nel suo saggio lo studioso fornì anche un ampissimo catalogo di figure della letteratura e dell'arte romantiche che, sulla base di tratti comuni, potevano essere ricondotte all'archetipo: tutte quelle enumerate erano accomunate dalla loro bellezza, dalla pericolosità e dalle origini esotiche. Il pionieristico contributo di Praz risulta tanto più fondamentale anche in un panorama di studi più recenti, principalmente dedicati alla produzione artistica d'oltralpe o addirittura d'oltreoceano, poiché egli, per stendere il suo catalogo, vagliò attentamente anche quella italiana.

Così non mancò di menzionare Arrigo Boito fra gli autori in Italia più aggiornati sulle novità straniere, inserendo nella sua progenie di *fatales* anche il nome della protagonista del *Nerone*, fra gli esempi italiani di una letteratura fatta di «orrori d'accatto, cadenze decadenti di riflesso», sulla scia delle novità europee, assieme «a certi versi flaubertiani del Camerana e certi romanzi di Alfredo Oriani»⁷⁵⁴. Praz, citando in nota due brevi estratti delle opere dei rispettivi autori, estrapolati a sua volta dalla storia e critica della letteratura crociana⁷⁵⁵, suggerisce un interessante punto di vista per affrontare la *fatale* secondo Boito: provare ad accostarla a quella di Giovanni Camerana.

Questi proposte negli stessi anni un ideale femminile modernissimo e incredibilmente simile a quello incarnato da Asteria: figlio della medesima poetica scapigliata che caratterizzò la gioventù di Boito, e di questo amico, come lui fu attratto

⁷⁵² *Ivi*, p. 187.

⁷⁵³ Praz 1948

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. 224.

⁷⁵⁵ *Ivi*, p. 224-225, nt. 91.

dagli stessi ambigui «spettacoli, e li amò perché ne ebbe orrore, li assaporò con voluttà dolorosa»⁷⁵⁶. Significativamente, per ragioni cronologiche – essendo egli nato solo tre anni più tardi di Boito – nonché per la sua poetica, nella storia della letteratura di Croce il capitolo su di lui segue proprio quello su Boito⁷⁵⁷. Il filosofo si mostra particolarmente attratto dall'elemento femminile raffigurato nell'opera di entrambi questi autori, quella «donna dalle chiome e gli occhi neri, pallida, misteriosa, forse delittuosa»⁷⁵⁸.

Anche la *fatale* di Camerana si cinge con un velo nero, che «egli guarda con spasimo di desiderio»:

Sogno e medito e invidio il velo nero,
Il vel che avvolge la tua faccia pallida,
Che recinge la tua testa ineffabile;
Sogno e medito e invidio il velo nero! [...]
Gli occhi, la testa bella, il velo nero,
I capelli d'abisso e di fuligine,
Tutte del corpo tuo le arcane tenebre!
Sogno e medito e invidio il velo nero⁷⁵⁹.

Come quella boitiana è anch'essa una creatura notturna. Le tenebre che ne circondano la figura non permettono di distinguerne gli «strani capelli», «negri cotanto da parer cerulei!», né i suoi incerti contorni: avvolta dalla notte, la donna assume l'aspetto di una pericolosa fiera e, se Asteria assomiglia a una lupa o – meglio – a una Medusa, lei diventa invece una tigre, bestia per eccellenza di quell'esotismo che ella stessa incarna, al pari dei serpenti incantati degli Psilli:

Costei è il nero fatto carne viva
per l'alta ebbrezza nostra ed il tormento;
certo costei dal bruno abbracciamento
degli uragani e della notte usciva.
Certo nata è costei, tigre lasciva,
cupa tigre dal passo ambiguo e lento,
quando, o Trinacria, te comprime il vento

756 Croce 1914, p. 281.

757 *Ivi*, pp. 277-286.

758 *Ivi*, p. 281.

759 Camerana, *Versi, Il velo nero*. Camerana 1907, pp. 68-69.

d'Africa o strugge la gran vampa estiva⁷⁶⁰.

La *fatale* maledice il poeta in contemplazione della sua bellezza di sfinge: egli non potrà liberarsi tanto facilmente dalla sua immagine, che continuerà «sempre» a tormentarlo. Il componimento, significativamente, si intitola proprio *La femme*:

E mi risognerai sempre. Io col terreo
Pallor del corpo mio, con la nerezza
Dei miei capelli di egizia, col ferreo
Sguardo, ti avvinghierò sempre⁷⁶¹.

Le sue parole lapidarie suonano così simili a quelle che Asteria avrebbe dovuto pronunciare nell'atto V del *Nerone*, invitando il suo uomo ad ucciderla, qualora egli desiderasse liberarsi di lei; in caso contrario ella, fuggita già una volta dalla fossa dei serpenti nella quale era con insuccesso stata condannata a morire, lo tormenterà per sempre, inseguendolo senza sosta:

A. Io non son che una povera errabonda
Sposa di serpi, alla mia razza il toscio
Non è letal, cercami un'altra morte,
Liberati da me perché se vivo
T'inseguirò così, sempre [...]

Asteria è dunque conscia della propria pericolosità, tanto da mettere in guardia l'amato. Nerone sembra certo del suo essere letale. Senza nominarla apertamente come tale egli le attribuisce, nel corso del dramma, anche caratteristiche di un vampiro, immaginandola invasata dalla stessa passione per il sangue – «T'affascina del sangue il bel cinabro...» – e descrivendone il bacio, verso cui egli anela, mentre si trasfigura in un morso: «Dammi il tuo morso! | Estatico l'attendo e t'offro il labbro!»⁷⁶². Tuttavia egli, che pure la temeva nel I atto, povera e pazza donna, non ne ha più paura; o forse ne ha ancora, ma l'attrazione irresistibile ormai ha la meglio su tutto il resto. La sua fine è ormai vicina quando, tra le fiamme e i tuoni che avvolgono il suo teatro nell'ultimo atto dell'opera,

⁷⁶⁰ Camerana, *Versi, Costei è il nero fatto carne viva*. Camerana 1907, p. 132.

⁷⁶¹ Camerana, *Versi, La femme*. Camerana 1907, p. 138.

⁷⁶² Tragedia, p. 98 (atto II), verso eliminato in Lib.

non riesce a staccare gli occhi dal viso in estasi di Asteria, la cui bellezza non è mai stata così fatale, poiché toglie letteralmente il fiato, tanto da fargli esclamare: «Chi ti contempla lungamente, muore»⁷⁶³.

Gli studiosi, come già accennato, sono concordi nell'individuare la causa della diffusione dell'immensa popolarità dell'archetipo della *femme fatale* nel tentativo di elaborazione, da parte di un universo maschile occidentale sempre più indebolito, dell'ansia scaturita dai rapidi ma profondi cambiamenti che interessarono la società verso la metà del XIX secolo, gli stessi che parallelamente portarono alla formazione della *fragile*. Come sottolinea Suzanne Stewart, «a fundamental component of this crisis was woman, and in particular the New Woman»:

The New Woman stood for the impossibility of distinguishing between virtuous woman and prostitute, and by extension, between woman and man. The emancipation of women, so it was feared, would lead to one of two possibilities: either it would turn women into men, or it would bring about the complete history of a rampant female sexuality⁷⁶⁴.

La più pericolosa delle minacce all'autorità maschile era dunque la sempre maggiore rivendicazione di indipendenza da parte delle donne: l'autorità patriarcale cominciò a vacillare, affiancata da numerose rivoluzioni nella percezione della stessa sessualità femminile. Fu in questo panorama culturale di profondo rinnovamento che la *femme fatale* rappresentò una proiezione artistica complementare alla reale donna moderna, nella quale sfogare le proprie paure e pulsioni. Gail Finney sottolinea come il timore dell'uomo di fronte alla donna non rappresentasse certo una novità, essendo già presente fin dall'antichità, in una società dove la supremazia del primo era anche meno in pericolo: «as long as men have sung or written about women, they have created alluring and yet disturbing embodiments of the dangers of female sexual power over them»⁷⁶⁵.

A favorire la diffusione di quest'immaginario inquietante relativo alla donna avrebbe contribuito dopo la metà dell'Ottocento un impulso masochistico maschile,

⁷⁶³ Tragedia, p. 232 (atto V).

⁷⁶⁴ Stewart 1998, p. 21.

⁷⁶⁵ Finney 1989, p. 51. Secondo Menon 2006, pp. 4-5, 276, questa paura, già presente nella Bibbia, si sarebbe fortificata nel corso dell'Ottocento in Francia dapprima nella cultura popolare, per poi essere inglobata anche da quella ufficiale, riuscendo a giungere fino al Salon, come testimoniano appunto i quadri di Moreau.

scaturito dalla stessa immagine della «New Woman», che comparve palesemente in letteratura nell'opera di Leopold von Sacher-Masoch, quando nel 1870 pubblicò la sua più celebre novella *Venus im Pelz*: «above all, what Sacher-Masoch sought to lay bare was the desire by men to succumb to a dominating, cruel woman»⁷⁶⁶. Atteggiamento emblematico di questa nuova sottomissione maschile è quello dell'inchinarsi davanti alla più fredda e indifferente immagine femminile: una statua.

Nell'introduzione al suo studio intorno alla tematica del masochismo maschile 'sublimato' nella produzione artistica la Stewart cita un episodio della vita di Heinrich Heine. Questi, ormai malato, volle recarsi un'ultima volta al Louvre per dare l'addio ai capolavori dell'arte. Lì cadde prostrato dinanzi alla bellezza della Venere di Milo, che lo dominava dall'alto del suo piedistallo. Raccontò lo stesso poeta:

For a long time I lay prostrate at her feet and wept so bitterly that a stone would have taken mercy on me. And indeed the goddess looked down on me with pity, yet at the same time so disconsolately, as if to say: Do you not see that I have no arms and therefore cannot help you?⁷⁶⁷

L'atteggiamento di supplichevole adorazione con cui Heine si prostra dinanzi alla «most blessed goddess of beauty» è lo stesso con cui, speranzoso, Nerone si china ai piedi della statua di Asteria-Ecate, per implorarne la pietà e il perdono del matricidio: al suo cospetto egli «porta la mano destra alle labbra in segno d'adorazione e, senza osare d'alzare gli sguardi, si avvicina ai piedi della scatea e bacia il primo gradino» dell'altare su cui si erge la statuaria donna⁷⁶⁸; ma è anche lo stesso con cui Faust si avvicina «con atto sommeso ed estatico»⁷⁶⁹ ad Elena, «immobile, in una tragica posa statuaria» dopo aver finito di cantare la caduta di Troia, per tessere, prostratole ai piedi, le lodi della sua bellezza, dedicandole i versi forse più celebri dell'intera produzione boitiana – «Forma ideal, purissima | Della bellezza eterna»⁷⁷⁰.

Fondamentale per la definizione del carattere di Asteria come *fatale* risulta l'attitudine masochistica di Nerone nei suoi confronti. Prima rifuggita perché spaventosa, poi adorata come un idolo, a differenza di Elena essa si configura come tale

⁷⁶⁶ Stewart 1998, p. 26.

⁷⁶⁷ *Ivi*, p. 1.

⁷⁶⁸ Lib, p. 44 (atto II).

⁷⁶⁹ Ds Mef, p. 70.

⁷⁷⁰ *Mefistofele*, atto IV. Lib Mef, p. 35.

soprattutto in relazione a lui. Infatti se tutte le sfaccettature del suo carattere, non da ultime la nevrosi e l'estetica dell'orrore che in lei ammira anche Praz, e del suo aspetto permettono di ascriverla alla categoria delle *fatales*, non bisogna trascurare una caratteristica che la rende un'eccezione nella sua stirpe: quella di essere *de facto*, al di là di ogni apparenza, completamente innocua. La sua pericolosità è solo il frutto della proiezione mentale di un uomo effeminato e inetto, poiché Asteria è in grado solo di nuocere a sé stessa.

Quella della «donna-mantide» nei confronti del *partner* era per Praz una delle immagini migliori per spiegare il pericolo costituito dalla *femme fatale* per l'universo maschile con cui entrasse in contatto:

Secondo codesta concezione della donna fatale, l'innamorato è di solito un giovinetto, e mantiene un'attitudine passiva; è oscuro, inferiore per condizione o esuberanza fisica alla donna, che di fronte a lui sta nello stesso rapporto del ragno femmina, della mantide religiosa, ecc. di fronte al rispettivo maschio: il cannibalismo sessuale è qui monopolio della donna. Verso la fine del secolo l'incarnazione perfetta di questo tipo di donna sarà Erodiade. Ma non sarà la sola. [...] I miti antichi, tali quelli della Sfinge, di Venere e Adone, di Diana e Endimione, saranno chiamati a illustrare il rapporto, che si ripeterà con tanta insistenza nella seconda parte del secolo⁷⁷¹.

L'eroina boitiana è in realtà vittima di un *misunderstanding*. Fuorviato dall'aspetto spaventoso, Nerone vi proietta tutte le sue paure, trasformandola in un'Erinni suo malgrado. Essa, arrivata apposta da lontano perché attratta dalla «gloria sfavillante ed atra» di Nerone, si rifiuta di vedere la codardia dell'oggetto luminoso della sua adorazione di «povera falena»:

Ripetiamolo ancora: la funzione della fiamma che attira e brucia, è esercitata dall'uomo fatale (l'eroe byronico) nella prima, dalla donna fatale nella seconda parte del secolo; la farfalla destinata al sacrificio è nel primo caso la donna, nel secondo l'uomo. Non si tratta di pura convenzione e corrente letteraria; la letteratura, anche nelle forme più artificiali, rispecchia in qualche modo aspetti della vita corrente. È curioso seguir la parabola dei sessi durante l'Ottocento [...] Il maschio, dapprima tendente al sadismo, inclina al masochismo, alla fine del secolo⁷⁷².

⁷⁷¹ Praz 1948, p. 181.

⁷⁷² Ivi, p. 181-182.

Quello della farfalla è il tipico atteggiamento della donna romantica nei confronti dell'eroe byronico nella prima metà dell'Ottocento. Presupposto per la nascita del moderno personaggio della *femme fatale* è invece l'inversione di questi ruoli: la 'nuova' figura della *femme fatale* si configurerà definitivamente solo nella seconda metà del secolo, quando fattosi l'uomo farfalla, sarà invece la donna a tramutarsi in fuoco.

Ma Nerone, completamente privato della sua virilità e di ogni residuo di eroismo, allo sbando senza la guida materna, dedito all'arte e amante dell'eccentricità, infine assolutamente codardo, è del tutto incapace di sostenere il ruolo di eroe byronico che Asteria vorrebbe attribuirgli. È dalla relazione con la sua figura decadente che entrambi i caratteri femminili si arricchiscono di tratti più moderni: come, dopo che la sua potenza è stata messa in discussione da una semplice fanciulla, egli ne conferma la fragilità con la morte più estetizzante possibile, statuaria e bestiale, allo stesso modo è sempre lui a decretare, attribuendole l'unica caratteristica fondamentale che ancora le mancava per essere una autentica *femme fatale*, la fatalità di Asteria.

BIBLIOGRAFIA

1. Fonti

Libretti, partiture, disposizioni sceniche, opere di Boito

Ds Mef

Disposizione scenica per l'opera «Mefistofele» / di Arrigo Boito / compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 45401).

Ds Otello

Disposizione scenica per l'opera «Otello» / dramma lirico in quattro atti / versi di Arrigo Boito / musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la Messa in scena del Teatro alla Scala Milano, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 52159).

Lib

Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, Milano, Ricordi, 1924.

Lib Mef

Arrigo Boito, *Mefistofele / Opera / di / Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 63744).

Milano, Archivio Ricordi, ICON.13614

Messa in scena / Costumi e attrezzi / Nerone, 65 cc. dattiloscritte con correzioni a mano, Milano, Archivio Storico Ricordi.

Nardi 1942^b

Piero Nardi (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano, 1942.

Parma, Biblioteca Palatina, ψ .I.61/I-V

Partitura autografa manoscritta del *Nerone*, 5 voll.

Part

Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, 1925.

Part Trist

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860.

Sp

Nerone. Tragedia in quattro atti di Arrigo Boito, riduz. canto e piano di F. Calusio, Milano, Ricordi, 1924.

Sp Gio

Amilcare Ponchielli, *La Gioconda. Opera completa per canto e pianoforte*, riduz. canto e piano di M. Saladino, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 44864).

Sp Mef

Arrigo Boito, *Mefistofele. Opera completa per canto e pianoforte* / *Arrigo Boito*, riduz. canto e piano di M. Saladino, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 46855).

Tragedia

Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in V atti*, Milano, Treves, 1901.

Carteggi

Conati-Medici 1978

Marcello Conati e Mario Medici, *Carteggio Verdi - Boito*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978.

De Rensis 1927

Raffaello De Rensis, *L'«Amleto» di A. Boito. Con lettere inedite di Boito, Mariani e Verdi*, Ancona, La Lucerna, 1927.

De Rensis 1932

Raffaello De Rensis (a cura di), *Arrigo Boito. Lettere raccolte e annotate da Raffaello De Rensis*, Milano, Casa Ed. di Novissima, 1932.

De Rensis 1934

Raffaello De Rensis, *Franco Faccio e Verdi. Carteggi e documenti inediti*, Milano, Treves, 1934.

Gara 1958

Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi, pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958.

Geron 1980

Gastone Geron, *Lettere d'amore Duse - Boito*, in «L'osservatore politico-letterario», XXVI/5 (maggio 1980), pp. 44-48.

Luzio 1936-1947

Alessandro Luzio (a cura di), *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale accademia d'Italia-Accademia nazionale dei Lincei, 1936-1947.

Mariani 2000

Antonio Mariani, *Luigi Mancinelli. Epistolario*, Lucca, LIM, 2000.

Minnucci 2014

Franca Minnucci (a cura di), *Eleonora Duse / Gabriele d'Annunzio. Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Milano, Bompiani, 2014.

Palmiero 2004

Oreste Palmiero, *Il carteggio Arrigo Boito - Antonio Fogazzaro*, in J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, Roma, Ismez, s.a. [2004], pp. 303-324.

Puppa 2007

Paolo Puppa, *Lettere impossibili: Lettere di Corrado Govoni ed Eleonora Duse*, «Passages», I, pp. 267-275.

Radice 1979

Raul Radice, *Eleonora Duse - Arrigo Boito. Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

Biografie

Adami 1933

Giuseppe Adami, *Giulio Ricordi e i suoi musicisti*, Milano, Treves - Treccani - Tuminelli, 1933.

Adami 1945

Giuseppe Adami, *Giulio Ricordi: l'amico dei musicisti italiani*, Milano, Domus, 1945.

Albertini 1945

Alberto Albertini, *Vita di Luigi Albertini*, Roma, Mondadori, 1945.

De Rensis 1942

Raffaello De Rensis, *Arrigo Boito. Capitoli biografici*, Firenze, Sansoni, 1942.

Mintzer 2001

Charles Mintzer, *Rosa Raisa: A Biography of a Diva with Selections from Her Memoirs*, Lebanon, Northeastern UP, 2001.

Nardi 1942^a

Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, 1942.

Rasi 1986

Luigi Rasi, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986.

Ricci 1924

Corrado Ricci, *Arrigo Boito*, Treves, Milano, 1924.

Sacchi 1951

Filippo Sacchi, *Toscanini*, Milano, Mondadori, 1951.

Dizionari, enciclopedie e repertori

Bosc 1910

Ernest Bosc, *Glossaire raisonné de la divination, de la magie et de l'occultisme*, Paris, Librairie du XXe siècle, 1910.

Capello 1837

Luigi Capello, *Dizionario mitologico di tutti i popoli e sue relazioni con la storia di Luigi Capello Conte di Sanfranco*, recato dal francese in italiano dal Prof. Benedetto Perotti con molte aggiunte dell'autore e del traduttore, 2 voll., Torino, G. Pomba, 1837.

Darenberg-Saglio 1870-1896

Charles Darenberg e Edmond Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, d'après les textes les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures etc. et en général à la vie publique et privée des anciens, ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs sous la direction de MM. Ch. Darenberg et Edm. Saglio*, 9 voll., Paris, Hachette, 1870-1896.

Friedländer 1865-1874

Ludwig Friedländer, *Civilisation et mœurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*, par L. Friedlaender Professeur à l'Université de Königsberg, traduction libre

faite sur le texte de la deuxième édition allemande avec des considérations générales et des remarques par Ch. Vogel, 4 voll., Paris, Reinwald, 1865-1874.

Loewenberg 1978

Loewenberg, *Annals of Opera*, London, Calder, 1978 (1955¹).

Mommsen-Marquardt-Krüger 1887-1894.

Théodore Mommsen, Joachim Marquardt e Paul Krüger, *Manuel des Antiquités romaines*, par Th. Mommsen, J. Marquardt, P. Krueger, traduit de l'Allemand sous la direction de Gustave Humbert, 16 voll., Paris, Thorin, 1887-1894.

Rich 1861

Dictionnaires des Antiquités romaines et grecques, accompagnées par 2000 gravures d'après l'antique représentant tous les objets de divers usages d'art et d'industrie, des Grecs et des Romains par Antony Rich, traduit de l'anglais sous la direction de M. Chéreul, Paris, Firmin-Didot, 1861.

Tintori 1979

Giampiero Tintori, *Cronologia. Opere, balletti, concerti, 1778-1977*, s.l., Grafica Gutenberg, 1979.

Wearing 1982

J.P. Wearing, *The London Stage 1910-1919: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, I, Lanham, Rowman & Littlefield, 1982.

Periodici (in ordine cronologico)

Théodore Pavie, *Les Harvis de l'Egypte et les Jongleurs de l'Inde*, «Revue des Deux Mondes», XXXIII/IV (ago. 1840), pp. 461-469.

Giulio Ricordi, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, in «Gazzetta Musicale di Milano», XXIII/11 (15 mar. 1868), p. 83.

S.F., *Mefistofele di A. Boito al Teatro alla Scala*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXXVI/22 (29 mag. 1881), pp. 201-205.

Nuovi libri, in «L'Illustrazione Italiana», XVII/1 (5 gen. 1890), p. 13.

Senza titolo, «Lettere e Arti», II/1 (18 gen. 1890), p. 13.

Luigi Capranica, «L'Illustrazione Italiana», XVIII/3 (18 gen. 1891), p. 42.

Achille Tedeschi, *Nerone tragedia di Arrigo Boito*, «L'Illustrazione Italiana» (12 mag. 1901), pp. 331-335.

Raffaello Barbiera, *Nerone, tragedia di Arrigo Boito (considerata nella storia, nella letteratura, nel teatro)*, «Gazzetta Musicale di Milano», LVI/21 (23 mag. 1901), pp. 321-325.

Filippo T. Marinetti, «*Nerone*», *tragédie et livret d'opéra, par A. Boito (Trèves éditeurs, Milan)*, «La Plume Littéraire, Artistique et Sociale», XII/295 (1901), pp. 601-604.

Filippo T. Marinetti, *Une Camorra Milanaise*, «L'Art Dramatique et Musical. Annuaire des artistes et des oeuvres», I/1 (1911), pp. 254-255.

Notizie, «Il Mondo Artistico», XLV/33 (21 lug. 1911), p. 6.

Carlo D'Ormeville, *Arrigo Boito*, «Gazzetta dei Teatri», LXXX/12 (13 giu. 1918), p. 1.

Marco E. Bossi, *Arrigo Boito*, «Cronaca delle Belle Arti», V/9-12 (set.-dic. 1918), pp. 45-48.

Arturo Pompeati, *Nerone sulla scena*, «La lettura», XXIV/2 (1 feb. 1924), pp. 81-89.

Giovacchino Forzano, *La preparazione scenica del «Nerone»*, «La Lettura», XXIV (1 mar.), pp. 169-178.

Bruno Barilli, *La prima del «Nerone» alla Scala*, «Corriere Italiano», II/104 (2 mag. 1924), p. 7.

Carlo Gatti 1924, *Arrigo Boito e il «Nerone»*, «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 mag. 1924), pp. 556-585.

Carlo Gatti, «Nerone». *Il poema tragico*, «L'Illustrazione Italiana», LI/8 (4 mag. 1924), p. 583.

Camille Bellaigue, *Revue musicale. Théâtre de la Scala de Milan: «Nerone», tragédie lyrique d'Arrigo Boito*, «Revue des Deux Mondes», XCIV/7 (1 lug. 1924), pp. 217-226.

Adami 1943

Giuseppe Adami, *Il quinto atto del «Nerone»*, «Il Popolo d'Italia», XXX/43 (12 feb. 1943), p. 3.

Ettore Romagnoli, *Boito, Nerone e l'Oriente*, «La lettura», XXIV/3 (1 mar. 1924), pp. 161-168.

Guido Peri, *Storia dell'illuminazione dei teatri. L'illuminazione elettrica ai tempi nostri*, «Sincronizzando. Rivista mensile di elettrotecnica e varietà», 8 (ago. 1927), pp. 505-519.

Altre fonti

Bellotti 1886

Giulio Bellotti, *Luce e colori*, Milano, Hoepli, 1886.

Beulé 1869

Charles-Ernest Beulé, *Le sang de Germanicus*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869.

Boito 1877

Camillo Boito, *L'arte italiana di faccia all'arte straniera, I: La scultura*, in *Id., Scultura e pittura d'oggi*, Torino, F.lli Bocca, 1877, pp. 322-349.

Calvino 1979

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Camerana 1907

Giovanni Camerana, *Versi*, Genova-Torino-Milano, Casa ed. Streglio, 1907.

Capranica 1890

Luigi Capranica, *Le donne di Nerone*, Milano, Treves, 1890.

Carcano 1860.

Giulio Carcano, *Teatro di Shakspeare scelto e tradotto in versi da Giulio Carcano*, Napoli, s.n., 1860.

Cibotto 1971

Gian Antonio Cibotto (a cura di), *Cronache teatrali di Giovanni Pozza (1866-1913)*, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

Comitato per le onoranze 1948

Arrigo Boito. Scritti e documenti. Nel trentesimo anniversario della morte, a cura del Comitato per le Onoranze ad Arrigo Boito, Milano, Rizzoli, 1948.

De Fleury 1897

Maurice De Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris, Alcan, 1897.

Dione Cassio Niceo Historico greco, *De' atti de' Romani dalla guerra di Candia fino alla morte di Claudio Imperatore*, tradotto di greco in latino per Guglielmo Xilandro

d'Augusta, e novamente nella nostra lingua ridotto per M. Francesco Bandelli, Venezia, Gioliti, MCCCCCLXXXV.

Duprat 1899

Guillaume L. Duprat, *L'instabilité mentale*, Paris, Alcan, 1899.

Eschilo^a

Eschyle, *Morceaux choisis*, avec des arguments et des notes par una société de savants, Paris, Hachette, 1883.

Eschilo^b

Leconte De Lisle, *Eschyle, traduction nouvelle*, Paris, Lemerre, s.d.

Filostrato

Filostrato, *Le Opere dei due Filostrati*, volgarizzate da V. Lancetti, I: *Di Flavio Filostrato da Lenno La Vita di Apollonio Tiano*, Milano, Sonzogno, 1828.

Flaubert 1921

Gustave Flaubert, *Ouvres complètes de Gustave Flaubert: Salammbô*, Paris, Louis Conard ed., 1921.

Giovenale

Oeuvres complètes de Juvenal et de Perse, suivies des ragments de Turnus et de Sulpicia, traduction (de Juvénal) par Dussaulx et J. Pierrot, (de Perse etc.) par A. Perreau. Nouvelle édition, revue avec les plus gran soin par M. Félix Lemaistre, Paris, Garnier Frères, s.d.

Godfernaux 1894

André Godfernaux, *Le sentiment et la pensée et leurs principaux aspects physiologiques*, Paris, Alcan, 1894.

Gurney-Myers-Podmore 1892

Gurney, Myers & Podmore, *Les Hallucinations télépathiques*, traduit et abrégé par L. Marillier, Paris, F. Alcan, 1892 (1891¹).

Lange 1895

Carl Georg Lange, *Les émotions: étude psychophysique*, traduit d'après l'édition allemande par G. Dumas, Paris, Alcan, 1895.

Latour De Saitn-Ybars 1867

Isidore Latour de Saint-Ybars, *Néron, sa vie et son époque*, Paris, Michel Lévy Frères, 1867.

Lazaire 1890

Elisée Lazaire, *Etude sur les Vestales d'après les classiques et les découvertes du Forum*, Paris, Palmé, 1890.

Lucano

M. Annaei Lucani *Pharsalia* - *La Farsaglia*, poema di M. Anneo Lucano recata in versi italiani da Michele Leoni, 2 voll., Pisa, Didot, 1836.

Luciano

Luciano, *Opere*, voltate in italiano da Luigi Settembrini, Firenze, 3 voll., Le Monnier, 1860-1862.

Marziale

Oeuvres complètes de M.V. Martial avec la traduction de MM. V. Verger, N.A. Dubois et J. Mangeart. Nouvelle édition, 2 voll., Paris, Garnier Frères, 1864.

Mattei 1838

Giovanni Mattei, *Lezioni di canto fermo di Giovanni Mattei di Garfagnana*, Parma, Tipografia Fiaccadori, 1838.

Matter 1865

Jacques Matter, *Le mysticisme en France au temps de Fénelon*, Paris, Didier, 1865.

Maury 1860

Louis Ferdinand Alfred Maury, *La magie et l'astrologie dans l'antiquité et au Moyen Âge ou étude sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*, Paris, Didier, 1860.

Pavie 1840

Théodore Pavie, *Les Harvis de l'Égypte et les Jongleurs de l'Inde*, «Revue des Deux Mondes», XXXIII/IV (ago. 1840), pp. 461-469.

Persio

Oeuvres complètes de Juvenal et de Perse, suivies des fragments de Turnus et de Sulpicia, traduction (de Juvénal) par Dussaulx et J. Pierrot, (de Perse etc.) par A. Perreau. Nouvelle édition, revue avec le plus grand soin par M. Félix Lemaistre, Paris, Garnier Frères, s.d.

Plinio il Vecchio

Historia naturale di C. Plinio Secondo, nuovamente tradotta di latino in volgare toscano per Antonio Brucioli, Venezia, Brucioli, MDXLVIII.

Pourchel 1835

Alfred Pourchel, *Une chrétienne et Néron*, drame en cinq parties et en vers, Paris, Guillaumin, 1835.

Renan 1863

Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863.

Renan 1866

Ernest Renan, *Les Apôtres*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866.

Renan 1868

Ernest Renan, *Saint-Paul*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869.

Renan 1873

Ernest Renan, *L'Antéchrist*, Paris, Michel Lévy Frères, 1873.

Ribot 1885

Théodule A. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1885.

Ribot 1891^a

Théodule A. Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Paris, Alcan, 1891 (1881¹).

Ribot 1891^b

Théodule A. Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, F. Alcan, 1891 (1883¹).

Ribot 1896

Théodule A. Ribot, *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896.

Ripa 1645

Cesare Ripa, *Iconologia del Cesare Ripa perugino Cavalier de SS. Maurizio & Lazzaro*, Venezia, s.n., MDCXLV (MDXCIII¹)

Schuré 1895

Edouard Schuré, *Les Grands initiés: esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Perrin, 1895.

Seneca^a

Oeuvres complètes de Sénèque (le philosophe), avec la traduction française de la collection Panckoucke, 4 voll., Paris, Garnier Frères, s.d. [189.].

Seneca^b

Tragédies de Sénèque, traduction de la collection Pankoucke par E. Greslou, Paris, Garnier Frères, s.d. [189.]

Spencer 1892

Herbert Spencer, *Principes de psychologie*, traduction sur la nouvelle édition anglaise par Th. Ribot et A. Espinas, Paris, Alcan, 1892.

Spencer 1895

Herbert Spencer, *La morale des différentes peuples et la morale personnelle*, traduit de l'anglais par É.M. Saint-Léon et E. Castelot, Paris, Alcan, 1895 (1893¹).

Svetonio

Oeuvres de Suétone. Traduction française de La Harpe refondue avec le plus grand soin par M. Cabaret-Dupaty Professeur de l'Université de divers ouvrages classiques, Paris, Garnier Frères, 1878.

Tissié 1890

Philippe Tissié, *Les rêves: physiologie et pathologie*, Paris, Alcan, 1890.

Manoscritti

Parma, Biblioteca del Conservatorio «A. Boito», fondo Boito.

Parma, Biblioteca Palatina, Epistolario Boito.

Venezia, Fondazione Cini, fondo Boito.

2. Studi

Adkins Chiti 2000

Patricia Adkins Chiti, *The Mezzo-soprano Voice: the Melodramatic Soul of Enchantment, Evil, Motherhood, and Masculinity*, in G. Busch-Salmen e E. Rieger (a cura di), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen- Selbstzeugnisse*, Herzbolzheim, Centaurus, pp. 63-78.

Agosti 1994

Giacomo Agosti, *Saggi di iconografia neroniana nelle Accademie italiane tra Otto e Novecento*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 509-518.

Alberti 1994

Carmelo Alberti, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle didascalie del «Nerone». Rilievi sulle fonti*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 485-508.

Allens 1983

Virginia Allens, *The Femme Fatale: Erotic Icon*, New York, Whitston Publishing Company, 1983.

Andreoli 2017

Annamaria Andreoli, *Più che l'amore: Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2017.

Ashbrook 1988

William Ashbrook, *Boito and the 1868 «Mefistofele» Libretto as a Reform Text*, in A. Groos e R. Parker (a cura di), *Reading Opera*, Princeton, Princeton UP, 1988, pp. 268-287.

Ashbrook 1998

William Ashbrook, *La disposizione scenica per il «Mefistofele» di Boito. Studio critico*, in W. Ashbrook e G. Guccini (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998, pp. 7-18.

Ashbrook-Guccini 1998

William Ashbrook e Gerardo Guccini (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998.

Ashbrook-Powers 1991

William Ashbrook e Harold Powers, *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton UP, 1991 (trad. it. G. Dotto, Milano, Ricordi, 2006).

Barthes 1966

Roland Barthes, *Zazie e la letteratura*, in *Id., Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

Bel 2002

Jacqueline Bel, *The Femme Fatale in Literature: the Beautiful, Merciless Woman*, in H.W. Van Os (a cura di), *Femmes Fatales: 1860-1910*, Groninger, Groninger Museum, 2002, pp. 55-65.

Bergeron 2000

Katherine Bergeron, *Mélisande's Hair, or the Trouble in Allemonde: A Postmodern Allegory at the Opéra-Comique*, in M.A. Smart (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Princeton UP, 2000, pp. 160-185.

Borrelli

Giovanni Borrelli, *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. «Nerone» 1924*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

Brooks 2000

Peter Brooks, *Body and Voice in Melodrama and Opera*, in M.A. Smart (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Princeton UP, 2000, pp. 118-134.

Brokoph-Mauch 1995

Gudrun Brokoph-Mauch, *Salome and Ophelia: The Portrayal of Women in Art and*

Literature at the Turn of the Century, in C. Berg, F. Durieux, G. Lernout (a cura di), *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1995, pp. 466-474.

Budden 1984

Julian Budden, *The Operas of Verdi, III*, Londra, Cassell, 1984 (trad. it. Torino, EDT, 1988).

Buroni 2008-2009

Edoardo Buroni, *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale*, tesi di dottorato di ricerca, Milano, Università degli studi, 2008-2009.

Buroni 2013

Edoardo Buroni, *La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di «Nerone»*, in I. Bonomi e L. Clerici (a cura di), *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*, Torino, Accademia UP, 2013, pp. 213-276.

Busoni 1887

Ferruccio Busoni, *Verdi's Otello: eine kritische Studie*, in «Neue Zeitschrift für Musik», LIV/12 (23 mar. 1887), p. 125-127.

Busoni 1977

Ferruccio Busoni, *Stato della musica in Italia*, in F. D'Amico (a cura di), *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti di Ferruccio Busoni*, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 355-363.

Callegari 1890-1891

Ettore Callegari, *Nerone nella leggenda e nell'arte*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienza, Lettere e Arti», XXVIII (1890-1891), pp. 1-341.

Caneva 2016

Giulia Caneva, *Il Codice Botanico di Augusto*, Roma, Gangemi, 2016.

Capra 1996

Marco Capra, *L'illuminazione sulla scena verdiana, ovvero «L'arco voltaico non acceca la luna?»*, in P. Petrobelli e F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994, Parma, Istituto di studi verdiani, 1996, pp. 230-264.

Celletti 1974

Rodolfo Celletti, *Caratteri della vocalità di Verdi*, in M. Medici e M. Pavarani (a cura di), *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani, 12-27 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 81-88.

Celletti 1977

Rodolfo Celletti, *La vocalità romantica*, in *Id.*, G. Marchesi e C. Parmentola (a cura di), *Storia dell'opera*, ideata da G. Barblan, diretta da A. Basso, III/1, Torino, UTET, 1977, pp. 3-320.

Cixous 1976

Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, «Signs», I/4 (Summer 1976), pp. 875-893.

Clément 1979

Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1979 (trad. it. Venezia, Marsilio, 1979).

Comoy Fusaro 2007

Edwige Comoy Fusaro, *Nevrosi fra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007.

Conati 1996

Marcello Conati, *Il cantante in scena... fuoco, anima, nerbo ed entusiasmo...*, in P. Petrobelli e F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994, Parma, Istituto di studi verdiani, 1996, pp. 265-272.

Cresci Marrone 1994

Giovannella Cresci Marrone, *Le «romanità» del «Nerone»*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 473-484.

Croce 1914

Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1914.

d'Angelo 2004

Emanuele d'Angelo (a cura di), *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due Atti di Arrigo Boito*, Bari, Palomar, 2004.

d'Angelo 2010

Emanuele d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.

d'Angelo 2013

Emanuele d'Angelo, *Il primo «Mefistofele»*, Venezia, Marsilio, 2013.

d'Angelo 2016

Emanuele d'Angelo, *Boito e Shakespeare prima di Verdi. Genesi e fonti dell'«Amleto» del 1865*, «Verdiperspektiven», I (2016), pp. 43-66.

d'Angelo-Riva 2004

Emanuele d'Angelo e Federica Riva, *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel museo storico del Conservatorio di Musica di Parma*, in «Studi verdiani», 18 (2004), pp. 63-147.

Della Corte 1981

Andrea Della Corte, *Arturo Toscanini*, Pordenone, Studio Tesi, 1981.

Dijkstra 1986

Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford UP, 1986 (trad. it. M. Farioli, Milano, Garzanti, 1988).

Dolfi 1993

Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.

Dolfi 2015

Anna Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze UP, 2015.

De Van 1992

Gilles De Van, *Verdi: Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (eng. transl. G. Roberts, Chicago, University of Chicago Press, 1998).

Emonds 1997

Friederike B. Emonds, *Femme Fragile*, in F. Eigler e S. Kord (a cura di), *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport, Greenwood Press, 1997, pp. 165-166.

Ferraris 1986

Maria Pia Ferraris, *Arrigo Boito e il problema scenico del suo tempo*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 89-94.

Filippi 1881

Filippo Filippi, *La musica a Milano*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881, pp. 273-310.

Finney 1989

Gail Finney, *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Ithaca-London, 1989.

Forest - Frostisi-Ducroux - Pinchon 2012

Marie-Cécile Forest, Françoise Frontisi-Ducroux e Pierre Pinchon (a cura di), *Gustave Moreau / Hélène de Troie: la beauté en majesté*, catalogo della mostra tenutasi al Musée National G. Moreau, 21 marzo-29 giugno 2012, Paris, Musée National G. Moreau, 2012.

Forzano 1924

Giovacchino Forzano, *La preparazione scenica del «Nerone»*, «La Lettura», XXIV (1 marzo), pp. 169-178.

Frassati 1967

Luciana Frassati (a cura di), *Il Maestro Arturo Toscanini e il suo mondo*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1967.

Freccero 2017

Renata Freccero, *Il sentimento del «non-finito»*, Broni, Altravista, 2017.

Gallia 1986

Francesco Gallia, *Wagner e Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 127-135.

Gatti 1974

Hilary Gatti, *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, in «Studi inglesi», I (1974), pp. 317-365.

Gavazzeni 1966

Gianandrea Gavazzeni, *Le antitesi di Boito. Una eventuale «rilettura» del Nerone*, «L'Opera», II/4 (lug.-set. 1966), pp. 11-16.

Gavazzeni 1994-1995

Giovanni Gavazzeni, *Il teatro di Nerone. Storia e commento al V atto del Nerone di Arrigo Boito*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, 1994-1995.

Geron 1980

Gastone Geron, *Lettere d'amore Duse - Boito*, in «L'osservatore politico-letterario», XXVI/5 (maggio 1980), pp. 44-48.

Giani 1924

Romualdo Giani, *Il «Nerone» di Arrigo Boito, seconda edizione riveduta, con aggiunte, e con tre lettere del Maestro*, Torino, Bocca, 1924 (1901¹).

Giardina 2011

Andrea Giardina, *Nerone o dell'impossibile*, in A.M. Tomei e E.R. Rea (a cura di), *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, Curia Iulia e tempio di Romolo al Foro Romano, Criptoportico neroniano, Domus Tiberiana, Museo Palatino, Vigna Barberini, Coenatio Rotunda, 12 aprile – 18 settembre 2011), Milano, Elcta, 2011, pp. 2-10.

Girardi 1986

Michele Girardi, *Verdi e Boito: due artisti fra tradizione e rinnovamento*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove edizioni, 1986, pp. 95-106.

Girardi 1994

Michele Girardi, *Fonti francesi del «Falstaff». Alcuni aspetti di drammaturgia musicale*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 395-430.

Girardi 1995

Michele Girardi, *«Mefistofele»: un'affascinante utopia*, in *Mefistofele*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Milano, Teatro alla Scala, 1995, pp. 27-37.

Girardi 2017

Michele Girardi, *Mefistofele Triumphant - From the Ideal to the Real*, in L. Fitzsimmons (a cura di), *Oxford Handbook of Faust in Music*, Oxford, Oxford UP, 2017, pp. 317-342.

Gnoli 1883

Domenico Gnoli, *Nerone nell'arte contemporanea*, in *Id., Studi letterari*, Bologna, Zanichelli, 1883, pp. 241-284.

Groos 1996

Arthur Groos, *Tra realismo e nostalgia. Il libretto della «Bohème»*, in *«La bohème» di Giacomo Puccini. Cento anni. 1 febbraio 1896-1996*, Torino, Teatro Regio 1996, pp. 41-59.

Guarnieri Corazzol 1994

Adriana Guarnieri Corazzol, *Scapigliatura e musica: il primo «Mefistofele»*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 213-231.

Guarnieri Corazzol 2000

Adriana Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

Guarnieri Corazzol 2002

Adriana Guarnieri Corazzol, *Drammaturgia musicale d'avanguardia: da Boito a d'Annunzio*, in F. Bruni (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, pp. 391-407.

Guccini 1995

Gerardo Guccini, *Spettacolo e visione nella drammaturgia di Arrigo Boito*, in *Mefistofele*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Milano, Teatro alla Scala, 1995, pp. 39-61.

Guccini 1998

Gerardo Guccini, *I due «Mefistofele» di Boito: drammaturgie e figurazioni*, con

particolare riferimento ai rapporti fra la *Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano* (*Teatro alla Scala 1868, 1881*), *Bologna (Teatro Comunale 1875)* e *Venezia (Teatro Rossini 1876)*. *Studio critico*, in W. Ashbrook e G. Guccini (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998, pp. 147-313.

Gui 1924

Vittorio Gui, *Nerone di Arrigo Boito*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

Hepokoski-Viale Ferrero 1990

James Hepokoski e Mercedes Viale Ferrero (a cura di), *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1990.

Huysmans 1883

Joris-Kral Huysmans, *L'art moderne*, Paris, Librairie Plon, 1902.

Kandinsky 1952

Wassily Kansinsky, *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Berna, s.n., 1952 (trad. it. E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2005).

Kramer 2000

Lawrence Kramer, *Opera: Two or Three Things I know about Her*, in M. A. Smart (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, 2000, pp. 186-203.

Lualdi 1969

Alessandro Lualdi, *Boito ai margini del cinquantenario*, in «Opera», V/14-15 (ott.-dic. 1969), pp. 3-10.

Mariano 1951

Emilio Mariano, *Sentimento del vivere*, Milano, Mondadori, 1951.

Marini 1968

Vinicio Marini, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e Classicismo*, Torino, Loescher, 1968.

Masini 1973

Ferruccio Masini, *Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio e Hofmannstahl)*, in «Studi Germanici» (Nuova Serie), XI/1-2 (feb.-giu. 1973), pp. 299-310.

McClary 1990

Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

McClary, *Carmen*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.

Menon 2010

Elizabeth K. Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2006.

Minnucci 2014

Franca Minnucci (a cura di), *Eleonora Duse / Gabriele d'Annunzio. Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Milano, Bompiani, 2014.

Miziolek 2011

Jerzy Miziolek, *Lux in tenebris. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka*, in A.M. Tomei e E.R. Rea (a cura di), *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, Curia Iulia e tempio di Romolo al Foro Romano, Criptoportico neroniano, Domus Tiberiana, Museo Palatino, Vigna Barberini, Coenatio Rotunda, 12 aprile – 18 settembre 2011), Milano, Electa, 2011, pp. 28-37.

Miziolek 2009-2010,

Jerzy Miziolek, «*Le torce di Nerone*» e altri capolavori di Henryk Siemiradzki: un pittore polacco a Roma, in «Atti dell'Accademia Polacca», I (2009-2010), pp. 135-154.

Morelli 1994^a

Giovanni Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994.

Morelli 1994^b

Giovanni Morelli, *Qualcosa sul Nerone*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 519-555.

Nardi 1942^a

Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

Nardi 1942^b

Piero Nardi (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942.

Newman 1983

Ernest Newman, *The Wagner Operas*, II, New York, Harper & Row, 1983 (1949¹).

Nikitopoulos 1994^a

Alison Terbell Nikitopoulos, *Fu il «Faust» di Goethe l'unica fonte del Mefistofele?*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 233-259.

Nikitopoulos 1994^b

Alison Terbell Nikitopoulos, *Arrigo Boito's «Mefistofele»: poetry, music, and revisions*, PhD dissertation, Princeton, Princeton University, 1994.

Orecchia 2013

Donatella Orecchia, *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, in «Arabeschi», I/1 (gen.-giu. 2013), pp. 110-123.

Orselli 1968

Cesare Orselli, *Arrigo Boito: un riesame*, «Accademia Musicale Chigiana», XXV (1968), pp. 197-214.

Palmiero 2004

Oreste Palmiero, *Il carteggio Arrigo Boito - Antonio Fogazzaro*, in J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, Roma, Ismez, s. a. [2004], pp. 303-324.

Pagliai 1967

Morena Pagliai, *Un manifesto della Scapigliatura: «Il libro dei versi» di Arrigo Boito*, in «Letteratura», XXXI/85-87 (gen.-giu. 1967), pp. 125-134.

Panzacchi 1896

Enrico Panzacchi, *Arrigo Boito*, in *Id.*, *Saggi critici*, Napoli, Chiurazzi, 1896, pp. 197-209.

Petronio 2004

Paolo Petronio, *Le opere di Antonio Smareglia*, Trieste, Ed. Italo Svevo, 2004.

Pieri 1994

Marzio Pieri, *Le faville dell'opera. Boito traduce Shakespeare*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 145-211.

Polignano 1985

Antonio Polignano, *Ponchielli, Boito e La Gioconda*, in G. Tintori (a cura di), *Amilcare Ponchielli*, Milano, Nuove Edizioni, 1985, pp. 67-76.

Pompeati 1928

Arturo Pompeati, *Arrigo Boito. Poeta e musicista*, Firenze, La Nuova Italia, 1928.

Praz 1948

Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1992 (1948¹; I ed. assoluta Milano, Società editrice La Cultura, 1930).

Pucci 2011

Giuseppe Pucci, *Nerone superstar*, in in A.M. Tomei e E.R. Rea (a cura di), *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, Curia Iulia e tempio di Romolo al Foro Romano, Criptoportico neroniano, Domus Tiberiana, Museo Palatino, Vigna Barberini, Coenatio Rotunda, 12 aprile - 18 settembre 2011), Milano, Electa, 2011, pp. 38-44

Puppa 2007

Paolo Puppa, *Lettere impossibili: Lettere di Corrado Govoni ed Eleonora Duse*, «Passages», I (2007), pp. 267-275.

Puppa 2009

Paolo Puppa, *La Cleopatra di Eleonora*, in P. Puppa e M.I. Biggi (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 279-298.

Questa 1991

Cesare Questa, *Roma nell'immaginario operistico*, 5. *L'opera tardoromantica e decadentistica. «Nerone»: testo di A. Boito per la propria musica*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, IV: *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 1991, pp. 348-355.

Raya 1980

Gino Raya (a cura di), *Carteggio inedito Verga-Arrigo Boito*, in «L'osservatore politico-letterario», XXVI/12 (dic. 1980), pp. 51-62.

Roda 1984

Vittorio Roda, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984.

Romagnoli 1924

Ettore Romagnoli, *Boito, Nerone e l'Oriente*, «La lettura», XXIV/3 (1 mar. 1924), pp. 161-168.

Ross 1990

Peter Ross, «*E l'ideal fu sogno*». Arrigo Boito und seine Reformoper «*Mefistofele*», «Jahrbuch für Opernforschung», 3 (1990), pp. 69-86.

Rossini 1986

Paolo Rossini, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 35-52.

Rossini 2001

Paolo Rossini, *Fonti per il «Nerone» di Arrigo Boito (I-PAcon). Indagini preliminari, riordino e progetto di catalogazione*, in L. Sirch (a cura di), *Canoni bibliografici*, Atti del convegno internazionale IAML-IASA (Perugia, settembre 1996), Lucca, LIM, 2001, pp. 389-400.

Rutherford 2013

Susan Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge, Cambridge UP, 2013.

Salveti 1977

Guido Salvetti, *Il secondo Ottocento*, in G. Barblan, G. Carli-Ballola, C. Mosso, C. Parmentola, G. Pestelli e G. Salvetti (a cura di), *Storia dell'opera*, ideata da G. Barblan, diretta da A. Basso, III/2, Torino, UTET, 1977, pp. 303-498.

Scarsi 1972

Giovanna Scarsi, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Delia, 1972.

Scarsi 1979

Giovanna Scarsi, *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura, musica*, Roma, Studium, 1979.

Scarsi 1981

Giovanna Scarsi, *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia - pittura - musica ed esiti novecenteschi*, in «Otto/Novecento», V/1, gen.-feb. 1981, pp. 145-176.

Scorrano 1977

Luigi Scorrano, *Dante, Boito, (Bellaigue), la musica*, in «L'Alighieri», XVIII/2 (lug.- dic. 1977), pp. 9-25.

Senici 2005

Emanuele Senici, *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.

Small 1996

Helen Small, *Love's Madness. Medicine, the Novel, and Female Insanity. 1800-1865*, Oxford, Oxford UP, 1996.

Smart 2000

Mary Ann Smart, *Introduction*, in Ead. (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, 2000, pp. 3-16.

Stewart 1998

Suzanne R. Stewart, *Sublime Surrender: male Masochism at the Fin-de-siècle*, Ithaca-London, Cornell UP, 1998.

Tedeschi 1978

Rubens Tedeschi, «Addio, fiorito asil». *Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Thomalla 1972

Ariane Thomalla, *Die «femme fragile», ein literarischer Frauentyp der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, Bertelsmann - Universitätsverl., 1972.

Tintori 1986^a

Giampiero Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986.

Tintori 1986^b

Giampiero Tintori, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 151-179.

Traversetti 2004

Bruno Traversetti, *Explicit: l'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini, 2004.

Vazzoler 1973

Laura Vazzoler, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo dell'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, «Biblioteca teatrale», VI-VII (1973), pp. 65-83.

Viagrande 2008

Riccardo Viagrande, *Arrigo Boito. "Un caduto ch'èruba", poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008.

Viale Ferrero 1994

Mercedes Viale Ferrero, *Boito inventore di immagini sceniche*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 275-296.

Villa 1992

Angela Ida Villa, *Arrigo Boito Massone: gnostico, alchimista, negromante*, in «Otto/Novecento», 3/4 (mag.-ago. 2001), pp. 5-51.

Villa 1994

Angela Ida Villa, *Arrigo Boito teorico e poeta scapigliato*, «Otto/Novecento», 2 (mar.-apr. 1994), pp. 135-195.

Villa 2001

Angela Ida Villa (a cura di), *Arrigo Boito. Opere letterarie*, Milano, Ed. Otto/Novecento, 2001.

Villa 2006

Angela Ida Villa, *Nuove fonti per «Il sabato del villaggio». I fiori per la festa: le rose e le viole “festive” di Pindaro (fr. 75) e le grandi Dionisie di primavera*, «Otto/Novecento», 1 (2006), pp. 1-33.

Villa 2014

Angela Ida Villa, *La modernità dell'antico. La divina ispirazione del poeta moderno alla maniera di quelli antichi e il ritorno di Dioniso, di Pan e del gladiatore Spartaco nelle poesie giovanili di Giovanni Pascoli*, Milano, EDUCatt, 2012.

Violi 2004

Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004.

Wolzogen 1882

Hans von Wolzogen, *Thematischer Leitfaden durch die Musik des «Parsifal», nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Drama*, Leipzig, Gebrüder Senf, 1882 (eng. transl. E.C. Carrick, New York, Schirmer, 1890).

3. Sitografia

Archivio Ricordi: < http://www.ricordicompany.com/archivio_index.php?lang=ita >.

BiASA: Periodici italiani digitalizzati della Biblioteca di Storia dell'Arte - Polo Museale del Lazio: < <http://periodici.librari.beniculturali.it/> >.

Firenze University Press - Open Journal Systems: < <http://www.fupress.net/> >

Gallica-BNF: < <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop> >.

IMSLP - Petrucci Music Library: < http://imslp.org/wiki/Pagina_principale >.

Internet Archive: < <https://archive.org/> >.

Internet culturale: < <http://www.internetculturale.it/> >.

J-stor (Trusted Archives for Scholarship): < <http://www.jstor.org/> >.

Libretti d'opera: < <http://www.librettidopera.it/> >.

Testi in linea della Biblioteca Nazionale Braidense: < <http://www.braidense.it/risorse/testi.php> >.

Teatro La Fenice, libretti d'opera online: < <http://www.teatrolafenice.it/site/index.php?pag=21871> >.

Youtube: < <https://www.youtube.com/?hl=it&gl=IT> >.

CREDITS

Milano, Archivio Storico Ricordi.

Parma, Biblioteca del Conservatorio «A. Boito».

Trieste, Museo teatrale «C. Schmidl».

INDICE

| | |
|--|--------|
| INTRODUZIONE | p. 1 |
| I. UN «PARTO LABORIOSISSIMO»: <i>NERONE</i> 1862-1916 | p. 16 |
| I.1. La nascita di <i>Nerone</i> | p. 16 |
| I.2. Le rovine neroniane | p. 24 |
| I.2.a. L'opera senza fine | p. 26 |
| I.2.b. Un'opera incompiuta? | p. 35 |
| I.3. <i>Nerone</i> prima del <i>Nerone</i> | p. 45 |
| I.3.a. <i>Nerone</i> nella letteratura e nell'arte contemporanea | p. 49 |
| I.3.b. La biblioteca decisamente francofona di Boito | p. 57 |
| I.3.c. Materiali inediti per il <i>Nerone</i> | p. 63 |
| II. LE DONNE DI NERONE | p. 68 |
| II.1. Asteria-Luna errante nella notte | p. 68 |
| II.1.a. La caduta dei demoni lunari | p. 72 |
| II.1.b. Il canto della Psille | p. 78 |
| II.1.c. Medusa | p. 86 |
| II.1.d. Il martirio sensuale di Asteria | p. 91 |
| II.2. Antitesi | p. 100 |
| II.2.a. Il colore della notte serena | p. 100 |
| II.2.b. La vergine saggia e la vergine stolta | p. 103 |
| II.2.c. Un 'duetto' dei fiori: le rose per Rubria e le viole per Asteria | p. 106 |
| II.3. Rubria | p. 116 |
| II.3.a. L'orazione della vergine saggia | p. 116 |
| II.3.b. Ancora fiori: il matrimonio mistico delle vergini cristiane | p. 122 |
| II.3.c. I misteri di Rubria: il peccato e l'identità | p. 132 |
| II.3.d. La Dirce cristiana | p. 137 |
| III. ASTERIA-HYSTERIA | p. 149 |
| III.1. La donna dei molti nomi | p. 149 |
| III.1.a. La volontà malata di Asteria | p. 157 |

| | |
|---|--------|
| III.1.b. La genesi di un carattere | p. 162 |
| III.1.c. Il «culto dell'infermità» | p. 171 |
| III.2. L'isterica Duse | p. 174 |
| IV. <i>FEMME FATALE E FEMME FRAGILE</i> | p. 183 |
| IV.1. La vocalità femminile boitiana fra tradizione e innovazione | p. 183 |
| IV.2. Dualismo femminile: <i>fragilité</i> e <i>fatalité</i> | p. 205 |
| BIBLIOGRAFIA | p. 226 |
| 1. Fonti | p. 226 |
| 2. Studi | p. 239 |
| 3. Sitografia | p. 258 |
| INDICE | p. 259 |